ملتقى الروائيين العرب الأول

شهادات ودراسات

المساهمون

صنع الله ابراهيم

عروسية النالوتي

عبد الرحمن الربيعي

عبد اللطيف أرناؤوط

احمد عمر شاهين

عبد الحميد عقار

الميلودي شغموم

نبيل سليمان

وليد اخلاصي

احمد المديني

ادوار الخراط

فوزي الزمرلي

خيري الذهبي

محمد الباردي

محمد عز الدين التازي

مهرجان قابس الدولي - تونس
دار الحوار - سورية

Bibliotheca Alexandrina
0112403

ملتقى الروائيين العرب الأول
شـــهادات ودراســـات

* ملتقى الروائيين العرب الأول
قابس : من 31 جويلية (تموز) إلى 04 أوت (آب)
1992 م . - تونس
* مجموعة مؤلفين
* الطبعة الأولى 1993
* جميع الحقوق محفوظة
* الناشر :
* مهرجان قابس الدولي
نهج باريس - قابس 6000
هاتف 70050 - 05
* دار الحوار للنشر والتوزيع
اللاذقية ص . ب 1018 - هاتف 222339
تيلكس Booth sy 451086 - سورية

ملتقى الروائيين العرب الاول

شهادات ودراسات

صنع الله ابراهيم
نبيل سليمان
عروسية النالوتي
وليد اخلاصي
عبد الرحمن الربيعي
احمد المديني
عبد اللطيف أرناؤوط
ادوار الخراط
احمد عمر شاهين
فوزي الزمرلي
عبد الحميد عقار
خيري الذهبي
الميلودي شغموم
محمد الباردي
محمد عز الدين التازي

المساهمون

عروسية النالوتي ـ تونس
فوزي الزمرلي ـ تونس
محمد الباردي ـ تونس
أحمد عمر شاهين ـ فلسطين
الميلودي شغموم ـ المغرب
أحمد المديني ـ المغرب
محمد عز الدين التازي ـ المغرب
عبد الحميد عقار ـ المغرب
وليد اخلاصي ـ سورية
نبيل سليمان ـ سورية
خيري الذهبي ـ سورية
عبد اللطيف ارناؤوط ـ سورية
ادوار الخراط ـ مصر
صنع الله ابراهيم ـ مصر
عبد الرحمن الربيعي ـ العراق

المحتويات(*)

1 ـ بيان ملتقى الروائيين العرب الأول 9
2 ـ (صنع الله) ابراهيم : 13
العرب في مواجهة مصيرهم : أسئلة الإبداع في الأدب العربي في عالم متغير.
3 ـ (وليد) اخلاصي : 23
مدخل إلى التجربة الروائية
4 ـ (عبد اللطيف) ارناؤوط : 33
غادة السمان والاغتراب
5 ـ (محمد) الباردي : 55
التجريب في الرواية المصرية من خلال نموذجين
6 ـ (محمد عز الدين) التازي : 67
شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاءات التجربة
7 ـ (ادوار) الخراط : 99
مهاجمة المستحيل / سيرة ذاتية للكتابة /
8 ـ (خيري) الذهبي : 113
شهادة
9 ـ (عبد الرحمن) الربيعي : 121
هموم روائية متداخلة
10 ـ (فوزي) الزمرلي : 131
مظاهر تأصيل الرواية التونسية

11 - (نبيل) سليمان : 171
من يشهد على من : الرواية أم الكاتب أم القارىء ؟
12 - (أحمد عمر) شاهين : 183
الروائي الفلسطيني وإشكالية الكتابة
13 - (الميلودي) شغموم : 189
ماذا يقال بعد الشهادة ؟
14 - (عبد الحميد) عقار : 195
اللغة الروائية وآفاق التجريب والحداثة في الرواية المغاربية
15 - (أحمد) المديني : 229
الملاذ أو عزلة النص في القراءة والتجربة
16 - (عروسية) النالوتي : 245
شهادة

* تم الترتيب حسب أبجدية ألقاب المساهمين

بيــان
ملتقى الروائيين العرب الأوّل
قابس : من 31 جويلية إلى 04 أوت
1992

على عادته التي سنّها منذ انطلاقه ، احتضن مهرجان قابس الدولي في دورته العاشرة ملتقى الروائيين العرب من 31 جويلية / يوليو إلى 04 أوت / أغسطس 1992 . ولقد كانت فرصة يسّرت لقاء العديد من الروائيين والنقّاد فيها بينهم من ناحية ، وجمهور من المهتمين بالأدب والرواية من ناحية أخرى ، وهيأت مناخاً خصباً للحوار لتوفر عوامل الاستفادة من الاختلاف والتنوع في التجارب والتوجهات ولتؤكد أن مثل هذه التظاهرات الثقافية مكسب مهم ينتظر المحافظة عليه وتطويره . وقد رأى المشاركون تتويج أعمال هذا الملتقى بالتوصيات التالية :

1 ـ ضرورة التوثيق البيبليغوغرافي للروائيين العرب منذ البدايات إلى الآن اقتداءاً ببعض التجارب في هذا المجال ودعوة المؤسسات الثقافية المختصة للمساهمة في هذا الانجاز .

2 ـ توجيه اقتراح إلى الهيئات الثقافية لإصدار دوريّة إعلامية يتمّ فيها التعريف بآخر ما صدر في الساحة الروائيّة العربية ، وتكون سبيلاً إلى المتابعة والتواصل .

3 ـ الدعوة إلى تشجيع النصّ الروائيّ العربي طباعة وتوزيعاً والاستفادة من وسائل الإعلام والمرئية خاصة ، لدعم التبادل الثقافي العربي في هذا الميدان .

4 ـ الاهتمام ببرامج التعليم في الوطن العربي التي يجب أن تعمل على تكوين المواطن حتى يتمثّل صورة واضحة ومتكاملة عن النتاج الروائي العربي .

5 ـ نداء إلى أساتذة الجامعات لمزيد الاهتمام بالتجارب الروائية في مختلف أقطار الوطن العربي .

6 ـ اقتراح إحياء جائزة المغرب العربي للإبداع الروائي ، وإحداث جائزة أخرى للرواية العربية .

أما فيما يتعلق بملتقى الروائيين العرب في إطار مهرجان قابس الدولي فقد أكّد السادة المشاركون على أهمية وضرورة دعمه والحرص على حسن تنظيمه وتسييره ، وذلك مثلاً :

أ ـ بتقليص عدد المشاركين وتنويعهم حفاظاً على النجاعة والفاعلية .

ب ـ بتتويج المداخلات بتعقيب يتولاه أهل الاختصاص .

كما أكد الحاضرون على ضرورة إقامة هذا الملتقى بشكل دائم يحتضنه مهرجان قابس الدولي في كلّ دوراته السنوية ويمكن أن يشفع بملتقى آخر شتاءً أو ربيعاً على أن تحتضنه إحدى المدن العربية بالتناوب ، وفي هذا الإطار تمّ اقتراح (القاهرة ومكناس) .

ج ـ بدعوة الجهات المعنية إلى دعم مهرجان قابس الدولي ومساعدته على إنشاء مركز للتوثيق والدراسة للروائيين بالمدينة .

د ـ بدعوة المهرجان إلى الإبقاء على تنوّع فعالياته (قراءات شعرية ـ

معارض تشكيلية ـ عروض فنية) حرصاً على الخصوبة والجدوى .

هـ ـ اقتراح ضيف شرف من المبدعين الروائيين العرب في كلّ دورة من دوراته .

و ـ العمل على نشر أعمال الملتقى بصورة دورية تعميماً للفائدة . أمّا فيما يخصّ الدورة المقبلة ، فقد اقترح المشاركون تناول الإشكاليات التالية :

* الرواية والسينما ،
* الرواية والمدينة ،
* الرواية العربية وعلائق الذات بالغير ،
* الرواية التاريخية العربية .

ويقترح المشاركون الروائي والقاصّ ادوار الخراط ضيف شرف للملتقى الثاني للروائيين العرب الذي سيحتضنه مهرجان قابس الدولي الحادي عشر .

وختاماً يتوجّه المشاركون بشكرهم للجمهور الحاضر والمنظّمين والسلط الجهوية التي ساهمت في إنجاح هذا الملتقى .

قابس في 04 أوت 1992
عن لجنة الصياغة
مهرجان قابس الدولي

العـرب في مواجـهـة مصيرهـم
أسئلة الإبداع في الأدب العربي
في عالم متغير

مساهمة

صنـع الله ابراهيم

لا أحب أن أستخدم صيغة التمني .

فإيماني أن ما حدث ، لم يكن من الممكن أن يحدث بشكل مختلف . ومع ذلك ، لا أتورع عن تخيل المشهد العربي بدون الامبراطورية العثمانية ، والامبراطوريات الغربية التي ورثتها .

أمور كثيرة كانت ستتغير بالتأكيد ، أحدها هو مصير الرواية العربية .

ذلك أن مولد الرواية العربية تأخر ردحاً طويلاً من الزمن . وقد أثار ذلك حيرة كثير من الباحثين ، وجعلهم يهرشرون رؤوسهم ، ويفكرون بعمق ، فيصلون إلى نتائج مثيرة . فاعتبر المستشرقان الانجليزيان « جيب وكولن » ضعف المخيلة العربية الطبيعي هو السبب . أما مؤلف رواية « زينب » التي يشار إليها أحياناً على أنها أول رواية مصرية ، فقد رأى أن عدم اهتمام السيدات الثريات باحتضان هذا الفن ورعايته ، هو أحد أسباب تأخره .

وواقع الأمر أن ثلاثة قرون من النير العثماني ، استهلّت بترحيل صفوة

الانتلجنسيا العربية إلى القسطنطينية ، هي التي حرمت البلاد العربية من مراكمة ثرواتها وإبداعاتها ، من روايتها الخاصة .

وعندما ولدت هذه الرواية أخيراً ، قبل بداية هذا القرن بعامين ، على يد « المويلحي » العظيم ، جاء ذلك الحدث كالفتح .

حقاً إن نثر « حديث عيسى بن هشام » قد ناء بأغلال السجع الذي كان من خصائص الشكل التقليدي للمقامة . لكن هذا النثر ، في أدب ظل اهتمامه مركزاً طيلة قرون طويلة على اللغة ذاتها ، جاء منشغلاً بحياة الناس الفعلية وما تعرضت له من تغيرات .

وقُدِّر لهذه الخاصية التي صاحبت مولد الرواية العربية ، أن تكون عاملاً حاسماً في المراحل المختلفة من تطورها ، وفي اجتيازها لدورات من الاضمحلال والذواء .

فقد تخلص الجنس الوليد بسرعة من أغلال النثر التقليدي ، ودخل عالم الرواية كما عرفتها البلدان الأخرى وخاصة في الغرب ، وجاء ذلك في مواكبة لرياح الواقعية التي جلبتها الثورة الوطنية في أعقاب الحرب العالمية الأولى . لكن ما تعرضت له هذه الثورة من إجهاض ، ألقى بالمجتمع من جديد في هاوية الإحباط ، ودفع بالرواية إلى شراك الرومانسية والافتعال والخواء .

وهزت الحرب العالمية الثانية كثيراً من الأنظمة الاجتماعية والأخلاقية السائدة في العالم العربي . واشتعل طموح فئات جديدة من الطبقات المتوسطة والطبقات الشعبية الأخرى . ووضعت قضية الاستقلال الوطني والمشروع القومي في جدول الأعمال . وكان أنْ ولد التيار الواقعي الجديد في الشعر والقصة والرسم والنحت والموسيقى .

ازدهرت القصة بعد أن استمدت شخوصها من صميم الواقع ، ومن أدنى درجات السلم الاجتماعي ، واستخدمت لغة عصرية لا تأنف من الاستعانة بالعامية .

واقتحمت الأغراض الجديدة ، واللغة الجديدة ، شعر التفعيلة العمودي العتيد ، وتبدّتْ طلائع الغزو المقبل للشعر الحر .

ودبت الحيوية في الرواية ، وإنْ التزمت بالتسلسل الزمني التقليدي ، وبالترتيب العقلي المنطقي ، وبقاموس ظاهري ذي بعد واحد ، فقد كانت المجتمعات العربية ما تزال ثابتة الدعائم ، راسخة الأركان . أو هكذا كانت تبدو .

فسرعان ما تهاوت قلاع القديم . وفي أكثر البلدان العربية تقدماً ، استولت برجوازية جديدة فتية على السلطة ، بواسطة الجيش في أغلب الأحيان ، وقامت بتصفية الطبقة الإقطاعية ، متقدمة بمشروع قومي طموح للمستقبل ، قوامه تحرير السوق من الأجنبي ، وتوحيدها .

بدت الطليعة الجديدة قوية قادرة ، لا ينقصها الحماس ولا التصميم ، وقد اكتسبت الموافقة الشعبية بما حققت من نجاحات ، وما قدمت للجماهير من مكاسب ، ولم يعد يروعها شيء ، فليس ثمة مقدسات يمكن أن تقف في طريقها : القانون يمكن الغاؤه ، أو الملكية الخاصة يمكن مصادرتها . القدر نفسه يمكن إخضاعه وتحييده .

كانت هذه هي اللحظة التي قام فيها الشعر بثورته ، فنفض عنه الشكل العمودي تماماً ، محتفظاً بالتفعيلة ، وجاعلاً من الإيقاع جزءاً عضوياً من بنيته .

ولعل ما حدث للشعر العربي في تلك الفترة من بدايات النصف الثاني

من القرن العشرين ، هو أهم ما وقع منذ قرون طويلة ، فقد اهتز الشكل القديم من أساسه ، وبدا الشعر ، بعد ثورته ، على أبواب عصر جديد ، يصبح فيه جزءاً لا يتجزأ من الحياة اليومية للناس ، يتردد على ألسنتنا ، ويعانق موسيقاها .

إذن الأمور لم تجر قط على هذا المنوال .

فلم تتوقف الضغوط الاستعمارية لحظة واحدة ، ووصلت إلى حد استخدام القوة المسلحة في السويس وعدن ولبنان ، وجرت محاولات محمومة لاستغلال التناقضات الداخلية ، ومشاكل عقبات التخلف ، ومضاعفات محاولة القفزة السريعة إلى الأمام ، وعقابيل الثقة الزائدة بالنفس .

ولعبت العوامل الداخلية الدور الفعال في خلق حالة من الاستلاب داخل المجتمعات العربية المتقدمة . فقد انهارت ثوابت كثيرة في حياتها ، وتفتحت آفاق جديدة ، ووُجهت بسلطة قمع شرسة .

شيئاً فشيئاً بدأ السحر ينجلي . فقد تجلى الواقع أكثر تعقيداً من مجرد أغنية للنضال ضد الاستعمار ومن أجل المستقبل . وتكشفت « الواقعية الجديدة » عن رومانسية مبتذلة ضحلة لم تلبث أن فقدت مصداقيتها وجاذبيتها .

وتبدى شيء من الشبه بين حالة الاستلاب التي عرفتها المجتمعات العربية ، وتلك التي شهدتها مراكز الحداثة العربية آنفاً ، نتيجة لأسباب مغايرة مرتبطة بانسحاق الإنسان أمام الآلـه والدولـة ، وتهاوي الامبراطوريات الاستعمارية القديمة . وانعكست تلك الأزمة على الرواية العربية ، فلم يعد التسلسل الزمني المألوف يفيد في فهم الواقع ، ولا الحبكة التقليدية . وتحدث رولان بارت عن نصّ تتلاعب فيه الشبكات بعضها ببعض دون أن تستطيع واحدة منها حجب الأخريات : نص ليس له بداية

معينة ، بل يمكن أن يُعكس ، ويمكن الولوج إليه من مداخل كثيرة ، ولا سبيل إلى الجزم بأن واحداً منها هو المدخل الرئيسي .

وكان حتماً أن تتأثر الرواية العربية بهذه التطورات بحكم أوجه الشبه بين الأزمة هنا والأزمة هناك . وبالتحديد بين النتائج هنا والنتائج هناك ، لأننا لا ننسى أن أزمتنا هي وليدة مجتمع يتجه إلى التصنيع ، والأزمة هناك وليدة مجتمع يعاني من نتائج التصنيع .

راوحت الرواية التقليدية مكانها لمغامرات تعتمد التجريب والتغريب ، تتخلص من عنصر الزمن وتحاول إلغاء عنصر المكان ، تقلل من شأن الحدث والتشخيص السيكلوجي والتموضع الاجتماعي ، تفجر اللغة ، تلج عالم الحلم وتهويمات تيار الوعي الداخلي ، تنفي العاطفية والغنائية ، بل وتنفي الانفعال .

وتمردت القصيدة على آخر خيط يربطها بالقديم ، وهو خيط التفعيلة ، فحلت الصورة محل الكلمة ، وولدت قصيدة النثر .

ومنذ تلك اللحظة قدم الأدب العربي مجموعة من الأعمال أوشكت أن تكون مبرره الوحيد في عصرنا المتغير .

لكن هذه الموجة الفنية لم تلبث أن أثارت إشكالية جديدة . فقد جرت المبالغة في استخدام التقنيات الجديدة الحديثة ، وكسر الأشكال القديمة ، أو الاستسلام لوهم نفيها ، وانتشرت النصوص التي لا تنتمي إلى شكل معيّن ، فهي ليست شعراً وليست قصاً ، وهي في الحقيقة مجرد مشروعات للكتابة ! أصبح موضوع تعلم الأشكال هو الموجه للإبداع والنقد ، وكثيراً ما تجمعت كل التقنيات الممكنة في عمل واحد ، في محاولة جاهدة لإنقاذ عاديته ، وجرت صياغات شاعرية غير قائمة على فاعلية إبداعية .

تحدث الشعراء عن قصيدة « تزجر » الجمهور العام ، لتخلق الجمهور الإشكالي ، الذي لن تذهب القصيدة إليه إلا بالقدر الذي يهرول به هو نحوها . وقام النقاد بالتنظير للغموض الخلاق الحافز الذي يريد من المتلقي أن يكون هو أيضاً مبدعاً وخلاقاً ، وقالوا : إن تاريخ الإنسان حافل بالسعي نحو الصعب والعصيّ ، وإن الغموض هو سمة النصوص الباقية لا الزائلة .

وقعت هذه الظواهر في مواكبة للتغيرات السياسية والاجتماعية الواسعة التي شهدها العالم العربي . فالمشروع الحداثي العظيم للخمسينات والستينات تعرض للفشل المطبق ، وأجهزت عليه بضربة قاصمة امبراطورية الشرّ في عصرنا . ولم يلبث أصحاب المشروع أنفسهم أن نفضوا أيديهم منه ، واستكانوا إلى وضع التبعية .

استعادت الامبريالية مراكزها القديمة سافرة أو متخفية ، واستأثرت الشركات الأجنبية العملاقة بالسوق ، وأجهضت الصناعة الوليدة ، أو دُجنت ، وسيطرت القيم الاستهلاكية والطفيلية وتعدل سلم القيم بأكمله . ومن جديد اتسعت الهوة بين مجتمعاتنا والمجتمعات الأكثر تقدماً ، وهي تزداد اتساعاً يوماً بعد يوم ، بأبعاد طفيفة .

وكان من الطبيعي أن تنشأ أزمة هوية ، ويدور البحث عن مقوماتها من جديد ، وكان من الطبيعي أيضاً أن ينتشر الفكر الرجعي السلفي على جناحين : مال النفط والإحباط ، وينشأ تناقض شكلي مفتعل بين الذات القومية الأصيلة ، والحضارة العالمية المعاصرة ، ويصبح التراث ، والديني منه بالتحديد ، والجوانب الأكثر رجعية وتخلفاً ، بتحديد أكبر ، هو العملة الرائجة في السياسة والفكر والأدب .

لقد تعامل الشعر الحديث منذ البداية مع التراث كمصدر للأقنعة ،

وينبوع للتجريب والتجديد اللغوي والصوتي . لكن ذلك التراث كان متنوعاً للغاية ، فاشتمل على الأساطير الدينية ، والأدب الصوفي ، بمثل ما اشتمل على المأثور الشعبي ، وشعر القدماء غير الرسمي ، وبودلير ورامبو ، وأبولينير وآراغون .

كذلك التفتت الرواية في بداية عهدها إلى التراث ، فأعادت صياغته في قالبها ، ثم انتقلت إلى توظيفه كأداة تعبيرية ، ومن ثم إلى محاكاة لغات عصور تاريخية بعينها ، أو وضع نصوص حديثة على غرار أخرى قديمة . لكن ذلك كان يتم ، في أغلب الأحايين ، من موضع انتقادي تقدمي ، فأمد الرواية العربية ببعض أجمل إبداعاتها ، بمثل ما فعلت الأعمال التي نجحت في « تقطير » ، ليس فقط مرحلة معينة من التاريخ ، وإنما المسيرة الروحية الحافلة عبر العصور ، وعبر العديد من التراثات .

أما الآن فقد تماهى البعض مع جانب أحادي من التراث ، وتسللت الرؤية الصوفية إلى النصوص بجناحيها : الاعتراض والانسحاب . وجرى الاحتفاء بهذا الاتجاه على أنه تأصيل « للشكل الروائي العربي » .

على أن هذا كله ليس إلا طرفاً من الصورة .

وفي الطرف الآخر « قناعة » بأن الكتابة ليست قيمة شكلية فقط ، بل هي أساساً قيمة دلالية . فقام الشعراء الفلسطينيون بتضفير قضية شعبهم بالهم الذاتي الخاص ، والهم الإنساني العام . وتصدى روائيون لمسلسل التدهور والانتكاس ، في محاولة لاختراق العتمة المسدلة من حولهم ، حيث تسيطر الدولة على أجهزة الإعلام ، فتحجب الحقائق والمعلومات ، أو ترسلها مشوهة مزوّقة ، أو تبث هي نفسها أنماطاً من التفكير والسلوك معادية لمصالح الأغلبية .

هكذا تسللت إلى الكتابة الأدبية ، أشكال المنشور السياسي والخبر الصحفي ، الوثيقة التاريخية والبحث الأكاديمي ، الشريط السينمائي والنص المسرحي ، فضلاً عن التعبير الشعري . وكثيراً ما جرى المزج بينها جميعاً في بناء متكامل ، حدا بالبعض لأن يتنبأ بسقوط الحدود بين الأشكال التقليدية ، وتستفيد من منجزات الفنون الأخرى .

فهل نحن أمام ما يدعو إليه أدونيس مثلاً من تجاوز للأشكال ؟

أحسب أننا في موقف يتحمل غير قليل من الصراحة ومواجهة الذات .

لقد قامت الكتابة العربية بمغامرات شتى ، وقدمت لنا عدداً غير قليل من الإبداعات المتميزة . لكن من الإنصاف أن نعترف بأن دروباً كثيرة لم تطرق بعد . وأن طائر الخيال ما زال عاجزاً عن التحليق عالياً في مواجهة الأسوار التي تحصنت خلفها السلطة الدينية والسياسية ، وما زالت التجربة الجنسية ، أكثر التجارب حميمية وتفرداً وتعقيداً ، بمنأى عن التناول .

ولدينا عدد لا بأس به من الكتّاب الجيدين والمعروفين . وهم في جملتهم متمردون على التجربة السياسية والأعراف الاجتماعية والأخلاقية ، ومناضلون ضد الازدواجية في الحياة والإبداع ، وقادرون على تسويد مئات الصفحات ، واللعب بالأزمنة والأمكنة ، واستخدام تقنيات الرواية داخل الرواية ، واللا رواية واللا حكاية ، والزمن المرتكس ، والسرد المتقطع ، والتضمين والتدجين ، إلى آخر ما شئت .

لكن كم كاتباً منهم يستطيع أن يصور مشهداً درامياً متكاملاً ، أو يسطر حواراً فنياً سلساً ، أو يقدم شخصية نسائية مقنعة ، أو بيئة متفردة ، أو طبقة أخرى غير البرجوازية الصغيرة التعسة ، وقضية أخرى غير أزمة المثقف المتوحد المكتئب سيء الحظ ؟

كم كاتباً منهم يستطيع كتابة قصة تسلية من تلك الأنواع الحديثة التي استقطرت ما وصلت إليه الحضارة من معرفة بالإنسان وبالتكنولوجيا ؟

كم كاتباً منهم يستطيع أن يضحكنا ، أن ينشدنا قصيدة نسعد بترديدها ، أن يحكي لنا حكاية تمتّعنا ؟

هذه في رأيي أسئلة الإبداع في الرواية والشعر التي تواجهنا الآن .

مدخل إلى التجربة الروائية

وليد اخلاصي

سئلت أكثر من مرة عن تعريف محدد للرواية ، وأذكر أنني حاولت في كل مرّة أن أجيب على السؤال بشيء من الفذلكة التي لا أحبها ، وبخاصة أن طغيان التنظير على الإبداع بات شائعاً في حياتنا الثقافية . ولم يكن في واحد من أجوبتي عن التعريف المطلوب للرواية ، على تنوعها واختلافها ، أي اقتراب من الحقيقة ، وذلك لسبب بسيط واحد ، هو أنني لا أعرف كيف أعرّف الرواية بشكل يرضي السائل أو المجيب في آن .

وبالرغم من اعترافي بجهلي في الحصول على جواب شاف ، على أقل تقدير لنفسي فإنني أحس بتراكم تجارب الكتابة في داخلي مع مرور الأيام ، وبخاصة الروائية أو الحكائية والتي يمكن التحدث عنها بحرية ، ودون خوف من أساتذة المدارس النقدية وأتباعها ، أن نكتشف خللاً في قاعدة مسبقة أو أصول متبع في فن الرواية التي أكتبها .

ومفهوم التجربة الروائية فيه تراكم زمني ونمّو معرفي ، وعندما أفكر فيه أجد له عندي جوانب متعددة ، لأنّه أصلاً مفهوم تجريبي لا يخضع لقواعد ثابتة ، بل إنّه يخلق قواعده الذاتية لكل نصّ على حدة ، وإن كان هناك (رحم) يحتضن جميع التجارب ، وقد ينتظمها في خطوط عامة ويغذيها بعناصر واحدة ، إلاّ أنها تأخذ أشكالاً مختلفة عندما تتخلق في صورتها النهائية .

وتبسيطاً للحديث عن التجربة الروائية ، استطعت أن أحدد ثلاثة وجوه لها أو ثلاثة أشكال متباينة :

الأوّل ، التجربة / المراجعة .

والثاني ، التجربة / الخبرة .

والثالث التجربة / المستقبل .

في الحديث عن التجربة / المراجعة ، شكل من أشكال التمني ، بمعنى أدق حديث عن المراجعة التي تتملكني بعد إنجاز العمل الروائي وخروجه النهائي من ذاتي . ولمثل هذه المراجعة التي تعني استعراض ما حدث ، أخشى أن أعيد قراءة كتاب مطبوع لي تفادياً للإصابة بالمقت لبنية من بنى الرواية أو الفكرة أو لشخصية روائية ، أو لغيره من تفاصيل أخرى قد لا أحبها أو لا أقتنع بها بعد تلك المراجعة . صحيح ، إنني أعيد كتابة الرواية أكثر من مرة قبل أن تصبح جاهزة للطبع ، وتلك وسوسة قادني إليها احترام الاقتصاد اللغوي الذي اكتسبته فيما يبدو من طغيان خلفيتي العلمية على الأدبية ، لكن إعادة الكتابة هذه ليست المراجعة التي أعنيها تماماً ، بل هي أيضاً في استعادة الرواية بعد إنجازها تماماً ، لتقليبها واستعراض تفاصيلها ، مما يكسبني خبرة في تحاشي الإعادة أو التكرار في رواية أخرى ، ولهذا تعطيني المراجعة خبرة قد تعادل أحياناً أهمية الكتابة نفسها . إن أكثر ما أخشاه هو التكرار والوقوع في فخ القوالب الجاهزة والشخوص والأفكار المستهلكة ، وهذا ما يمكن أن يحدث أحياناً إذا كانت شخصية روائية أو فكرة ما لم تتمدد على كامل مساحتها وما زالت بحاجة إلى إشباع أكبر ، مما يجعلها تحاول الحضور من جديد في نص آخر . وأما الحديث عن التجربة / الخبرة ، فأمر له علاقة بمجمل العالم الروائي الذي عشته وعاشني فتعايشنا أو افترقنا فتباعدنا . وهذه الخبرة المكتسبة في توترها ، أو خفوت صوتها تقودني

أبدأ إلى السؤال التقليدي حول أية رواية كتبتها :

« كيف حدث الأمر ؟ »

وإذا ما استطعت أن أجد له جواباً ، آنذاك أعلم أن طبقة جديدة من التجربة الروائية قد حطت على ما قبلها . ولكل نص سؤاله المشروع ، إذ أن التساؤل حول بدايات رواية ، بمعنى « كيف حدث الأمر » ، لا يكون إلاّ بعد الخلاص منها تماماً . كيف أصبحت الرواية رواية ، وما هي البذرة الأولى ، وما هو الدافع ، كيف أخذت الرواية شكلها ، كيف كانت وكيف أصبحت ، أهي شرارة قدحت فاشتعلت الروح ، أهي أنا أم أنها قطيعة مع الذات لحظة انفجار غير موقتة ، أهي وحي أم تصميم غير معلن كان قد اختبأ في الأعماق ،ولم الرواية لم تكن شيئاً آخر كأن تكون مسهبة مثلاً ، أهي بناء معماري متكامل أم نتوء خرج من قشرة الروح لهيجان بركانها أو لزلزال في مجاهيلها . وهل الحديث عن التجربة / الخبرة كشف عن حقيقة مؤداها أن كل ما كتب سابقاً إنما هو (بروفة) لما سيكتب بعد حين ؟

وأما الحديث عن التجربة / المستقبل ، ففيه إشارة إلى نوع من الحلم أو الأمنيات أو التهيؤات أحياناً ، والتي لها علاقة بشيء كالبذرة الروائية أو البنية الهلامية الأولى للرواية في سيطرتها على وجودي قبل أي فعل تسجيل أو صياغي . أي أن الحديث عن التجربة / المستقبل ، هو شيء من الحديث عن المشروع الروائي ، وليس من الضروري عادة أن ينتهي ذلك المشروع إلى أي فعل مادي ، كما حصل لي كثيراً ، إلا أن تلك التجربة تغني بل وتصبح جزءاً من التجربة الروائية الكلية .

ويستحسن قبل استعراض نماذج من التجربة الروائية أن أتساءل عن مصادر تلك التجربة ، من العوامل والعناصر التي حبت ببطء في حوض

تلك التجربة المرن ، فكان يتسع لها مهما كانت كمية وسرعة . وأستطيع تحديد تلك المصادر في الأمور التالية **أولاً** : حضور الفكر الحكائي بقوة في المحيط الذي أعيشه . وسأكتشف بعد فترة من الزمن من بداياتي الأولى في الكتابة ، أن عالمنا العربي المنفتح على الماضي بقوة المنغلق على المستقبل بشكل مبني ، إنما هو مخزن هائل للحكايات الشفهية سواء القديمة أو الجديدة ، بالإضافة إلى أحداث يومية من سياسية واجتماعية ، فردية وجماعية ، معقولة وغير معقولة ، من تلك التي تعطي أي كاتب قادر على صناعة (القص) الفنية قدرة لا حدود لها من إحالة الواقع إلى خيال أو الخيال إلى الواقع . وأتذكر أنه منذ طفولتي كان الإنصات إلى الكلام الذي يقال والتأمل لما يحدث من حولي ، كان الأبجدية التي قادتني إلى الدخول في عالم (القص) المتمثل في حكاية أو قصّة أو رواية . أذكر مدينتي حلب المعتمة في الليل في فترة الاستعمار الفرنسي وخلال سنيّ الحرب الكونية الثانية ، وكنت طفلاً لا يفهم معنى أن تتحول المصابيح الكهربائية إلى مصدر لضيق مجهول وقد طُلِيَتْ بالنيلة الزرقاء ، وكان الحاكم العسكري الفرنسي للمدينة هو صاحب الأمر في قتل النور أو خنقه ، لقد خيّم على الجو شبح ظلمة تثير الغم والخيالات والأوهام ، فظهرت حكايات الجنّ والعفاريت ، بل أن الخيال الجامح حوّلها إلى حقيقة يراها الخوف دون العين . وفي تلك الأيام سمعت بكتاب (اللّباد) الذي لم يكتب لكنه كان أكثر الكتب تداولاً بين الناس ، وما عرف بعد حين أن المخيلة الشعبية كانت تحيل إليه كل الخرافات والأوهام والأباطيل والشعوذات ، فكان كتاباً هائلاً بلا ورق أو غاية ، كانت المدينة مشدودة إلى الخوف والفقر وأحذية العسكر ، لكن جدتي لم تتركنا ليلة واحدة دون أن تتابع استكمال أحداث حكاياتها العجائبية والتي سأكتشف بعد زمن أنها كانت تعيد في بعض منها

نتاج ألف ليلة وليلة ونماذج لسير شعبية شائعة كالتغريبة والظاهر بيبرس وعنترة . ولطالما تمنيت وما أزال أن تكون لي قدرتها العفوية في تقديم الأحداث والشخوص بيسر وإقناع لا يمتُّ إلى منطق أو فذلكة ، وقد كانت تجعلني أعتقد بأن كل ما أسمعه منها له علاقة بالمنطق والمعقول . لقد أدركت في طفولتي الأيام الأخيرة للحكواتي الشعبي الذي كان يقرأ على الناس من كتب السير الشعبية ، وذلك قبل أن ينهزم أمام غزو السينما ومن ثم التلفزيون والراديو . وأدركت من خلاله المعنى الفطري للتواصل مع الآخرين ، ذلك التواصل الذي ما زلت أعتبره جوهر فعل القوم . ويبدو أن الموقع الجغرافي المتميز للمنطقة العربية وتاريخها المتشعب والتعددي ، قد هيأ للكاتب مصدراً هاماً يرشح الروائي لاحتلال مركز ينافس الفعل الشعري العربي .

ثانياً : البحث عن طريقة خاصة للتعبير عن مواقفي من الحياة ، من الكون والزمن ، من المجتمع والناس والنفس . ولقد وجدت أن الرواية تمنح تلك الفرصة ، بل أنها أحياناً من أهم أنواع الكتابة التي تحقق ذلك التعبير ، إنّها نوع من خلق اللهفة المتكاملة التي تعيد التوازن إلى الروح في قلقها الذي لا يهدأ .

ثالثاً : الرغبة الملحة في إعادة الحياة من جديد إلى حدث ما أو قيمة إنسانية ملحة يشكل واحد منها هماً أو تساؤلاً أو فضولاً . فهل تملكني الطموح في أن أخلق الواقع على هواي ؟

ولطالما ظننت أن الحلم أو المنام على وجه التحديد ، هو جزء من الواقع ، إلاّ أنني سأكتشف أنه انحراف بشكل ما عن الواقع ، فهو احتجاج عليه أحياناً أو رفض له أو إعادة صياغته وفق هوى أو تعميم ، أو هو تخريفة لتكون النتف المتناثرة مادة لشيء جديد . فهل الرواية نوع من ذلك الحلم

الليلي ؟

هل الرواية هي الحالة الطوباوية للكاتب في الواقع الذي يحياه ؟ إنها بلا شك ، الحالة الأخرى للواقع ، لكنها ليست اليوتوبيا بأي حال ، لأنّها قد تخرج من الواقع المعاش في حالة انفصال كلي كي تدخل فيه من جديد في حال من الاندماج العضوي . إن المرحلة التي امتدت منذ الوعي الإبداعي بالعالم الذي ابتدأ بعد الاستقلال ونهاية الحرب الكونية : وحتى يومنا هذا ، كانت مليئة بالفجائع والآلام والآمال والطمأنينة العابرة والانكسارات التي تخللها الوهم أو الأمل ، تلك المرحلة هي المخزون الذي أثر بشكل مباشر في رغبتي أن أعيد تكوين كل شيء عبر الكتابة ، والرواية كانت أكثر احتواء لفعل الكتابة .

رابعاً : التجربة الروائية الكونية الواسعة ، التي مدتني بالمعرفة التدريجية للأشكال المتباينة والمتعددة للرواية ، وهي التي دلتني على طريق التعبير عن توقي إلى فعل القص عن طريق أشكال فنية متميزة . فألف ليلة وليلة مثلاً شكل روائي ، كذلك الأساطير ، والأعمال الروائية المدهشة في لغات عالمية مختلفة ، وأصبحت دون علم مني تلميذاً في مدرسة لا تقديس لتعاليمها ولا حصر لأساتذتها ولا حدود لأساليبها ، فوجدت نفسي في الرواية أفقر الأغنياء وأغنى الفقراء ، وتعلمت التجديد لا الالتزام .

خامساً : سطوة العلاقات الكونية الثقافية ، بدءاً من السينما التي علمتني ربط الحدث بالعين والفكرة بالأذن ، كذلك التكنولوجيا المتقدمة وهي تربط البعيد بالقريب والغائب بالحاضر ، إلى جانب الأسفار التي وسعت أفق الفهم والتفاهم والقدرة على تقبل ما هو مجهول ومخالف للسائد . إن اتساع المشهد الكوني ساعد على كشف جانب من التخلف الذي نحياه ، وأضاء قليلاً من ظلمة الأخطار المتداولة ، فساهم عبر التراكم

على الشجاعة في كتابة النصّ دون وقوع في المعايير المرسومة بجبريّة قاتلة .

نموذج عن التجربة / الخبرة ، أو كيف حدث أن كتبت رواية « باب الجمر » ؟

حدثني صديق قدم أباؤه من البادية ، لكنه ظل يرصدها طوال حياته ، قال إنه وقع ذات مرة وهو شاب يانع ، في حبّ صبية بدوية أرست قافلتها الرحال لأيام بالقرب من مدينة تقع على حدود الصحراء . كانت الصبية وهي أجمل فتيات القبيلة قد بادلت الشاب حباً اقتصر على تبادل الغزل العذب عند هودج لم تفارقه الصبية لحظة واحدة ، مما أثار فضول ابن المدينة العاشق فسألها عن سبب مكوثها الدائم هناك ، فاعترفت له بعد أيام من تفاقم الحب إنها تحرس جدّ القبيلة .

كانت القافلة تضم مئات الرجال والنساء والأولاد ، وكانوا جميعاً أحفاداً للجد القابع في سلة كبيرة من القش يحملها الهودج . واستبد الفضول بالشاب فكان أن استجابت الصبية لرغبته فكشفت عن جدّها الذي لم يكن سوى كائن صغير لم يتضح منه سوى الراس ، وكان لا بد قد تجاوز المائة بعشرات السنين . كان الاحتفاظ به ورعايته من تقاليد القبيلة في تجوالها المستمر في بادية لا حدود لها .

لقد أيقظت حكاية صديقي خيالات فيها تنويع على حقيقة جدّ القبيلة . وبالرغم من أسطورية الحكاية فإنها كانت حقيقة ، فالأب الكبير موجود فينا . وهكذا تداخل شيء من الفكر الاجتماعي بالأسطورة ، لأكتشف أنّ المجتمعات العربية ما زالت تعيش تحت مظلة الأب . وفجأة أطلت حكاية (الراس) الذي سيكون محور روايتي (باب الجمر) . فالراس من فلول الانكشارية ، قد هرب مع عصابة من الجنود لتسلب القرى والقوافل ، ولتحط آخر رحالها في كهف يطل على مدينة حلب .

ويظل الراس مع كنوزه ، وبعد أن تخلص من أفراد عصابته 6 سنوات يراقب المدينة إلى أن يدخلها ، ويسيطر عليها ببطء . يتزوج من عدة نساء وتنحدر من نسله عائلات تصبح هي السلطة في المدينة .

إن مقولة (الأب) في النظام الشرقي للحكم العائلي ، وبالتالي في كثير من الأحايين ، السياسي ، سيطرت عليّ سنوات خلال فترة تخمّر الرواية وأثناء كتابتها . وخلال تلك الفترة نمت عندي هواية ملاحقة الأنساب في المدينة ، كأن عائلة (الراس) باتت حقيقة لا أشك فيها . ومن العائلات ما فشلت في معرفة أصله فاخترعته كي تكتمل الصورة عندي .

ولما كان حب المدينة ، وبخاصة الشكل التاريخي الحضاري لها ، قد بدأ يتملكني خوفاً عليها ، بعد أن تنامت ظاهرة الاعتداء على الآثار ، جعلت أتابع إشاعات عن سرقات منظمة للآثار المنقولة ، وخلال تلك المرحلة تعرفت رجلاً طرد من مديرية الآثار ، لأنه حسب قوله وقف ضدّ عمليات السرقة ، فإذ هذا الرجل يصبح بعد فترة بذرة شخصية دخلت الرواية بقوة . ومثل هذا الرجل الذي يمتلك المبادىء والقيم ، لا بدّ من اصطدام حقيقي له مع أحد من أسرة (الراس) أو أتباعه . الشر يصطاد الخير كي يواجهه لتكتمل دورة الحياة ويصبح للفن وجوداً مؤثراً ، والعكس هو الصحيح ، فالخير يجتذب إليه قوى الشر . ومثل هذه المعادلة ليست اختراعاً بشرياً ، بل هي من بنية الطبيعة التي دفعت ببدايات التفكير فالكتابة إلى تجلياتها الأولى . قد تكون الفلسفة في أشكالها المختلفة معلماً يساهم في توعية الكاتب ، لكن (قانون الغابة) على سبيل المثال من المؤثرات الكيميائية التي تحفر في عمق العمل الروائي وتحدث التغييرات الجوهرية فيه بقوة تفوق الفلسفة . وبظني أن الأسطورة لو كانت معقلنة لما كانت مؤثرة في الرواية كما هو الأمر في لا عقلانيتها . ولمثل هذا ، ظهرت في

الرواية ، أي باب الجمر ، شخوص كالراس ومحبة الجمر الطفل الذي تكلم في المهد وتلقى المعرفة مبكراً لكي يتساءل في النهاية عن حقيقة (الراس) الذي ما زال موجوداً بقوة بالرغم من مرور ثلاثة قرون على وجوده ، وإذ بذلك التساؤل المعرفي الملح يدفع بمحبة الجمر إلى التهلكة .

الثوابت والانشداد إلى الماضي دون إعمال للفكر ، كانت من الأمور التي سيطرت عليّ خلال كتابة هذه الرواية ، كنت أحس بخيوطها العنكبوتية تنسج حولي جموداً قاتلاً ، فجاءت الرواية لتمزيق تلك الخيوط وتقطيع روابطها ، فكأن الرواية ، على ما جاءت به من مأساة ، نوع من الخلاص أو تقديم العزاء للنفس في أبسط الأحوال .

دامت فترة ، الكتابة الجادة سنتين أو أكثر ، أمضيت الأولى منها في المسودة المبدئية ثم تكررت الكتابة من جديد مرتين ، وإذا كانت الكتابة الأولى عفوية ، فيها استجابة كاملة للمخزون الروحي السابق وللمؤثرات المباشرة كحادثة صديقي الذي وقع في حب الصبية البدوية ، أو كحادثة الرجل الذي طرد من مديرية الآثار لنزاهته ، فإن الكتابة الثانية والثالثة سمحت للعقل وللموروث التاريخي والسياسي والاجتماعي أن يتدخل في إعادة البنية إلى قواعد متعقلنة . وهكذا كانت التجربة الروائية امتداداً لتراكم التجارب الحياتية والثقافية في آن .

نموذج على التجربة / المستقبل ، أو الحديث عن مشروع بدائي ما زلت أحتمل نزواته المتقلبة في رأسي دون القدرة على اتخاذ القرار في إعلان بداية تنفيذه .

فلقد سمعت ذات يوم من والدي ، رحمه الله ، أن والده أو جديّ الذي كان يعيش في الأستانة ، خلال الحكم العثماني وفي أواخر القرن الماضي ، كان يحلم بأن تكون له مكانة في عاصمة الخلافة ، وهو المتعلم

الفقيه الذي يمارس عمل المحاماة ، لكنه قتل في الأربعين من عمره في حادثة قيل إنها اغتيال سياسي وقيل إنها مصادفة حدثت أيام الصراع على السلطة . والشيء الهام في رواية والدي أن جدي كان يسجل (مناماته) ، وأهمّ الوقائع في اليقظة ، فكان دفتره الذي فقد سجلاً حافلاً له ولحلب التي ولد فيها وللأستانة أيضاً ، وسأنتبه إلى أن عدداً كبيراً من أعمالي قد استند إلى (مناماتي) أو أحلامي ، فلم لا أبدأ بتسجيل منظم لكل ما أراه في الحلم . وماذا عن (منامات) والدي ؟ ألا يحتمل أنها مسجلة في دفتر ما غاب عني ؟ إذن ، فلم لا أسجل منامات ثلاثة أجيال متعاقبة الجد والأب والابن ؟ أو لا يمكن أن أترك الباب مفتوحاً أمام ابني ليكمل المشوار ، فتكون هناك صورة بانورامية لأحلام مجتمع تعثر ونفي وتأمل وفشل ، منذ أيام الخلافة العثمانية المهيمنة مروراً بحركات التحرر الوطنية وأيام الاستعمار الأجنبي ومن بعدها حركات الاستقلال وغيرها من أحداث عامة وخاصة .

إن مشروعاً كهذا ، دفعني إلى الاهتمام أكثر بالتاريخ ، كيف أتخلص من التاريخ في العمل الروائي ، فأجدني أكتسب خبرة أفضل وأنا ألاحق ما جرى ويجري وما قد سيجري في منطقة بركانية ، كان لها تاريخ حافل في صنع التاريخ ، فإذا هي تنتظر القرار كي تلحق بالتاريخ .

ويبدو أن أهم ما سأفعله في المستقبل هو مراقبة المستقبل روائياً بالحماسة نفسها وأنا أراقب التاريخ .

غادة السمان
والاغتراب

عبد اللطيف أرناؤوط

— 1 —

للحديث عن أدب غادة السمان ، يجب التسليم منذ البداية بحقيقة هامة ، وهي أن أدبها القصصي والروائي كان خطوة متقدمة في بناء الرواية العربية الحديثة . غير أن غادة لا تدين لثقافتها الغربية أو اطلاعها العميق على الأدب العالمي أو أصالة إبداعها ، فالمسألة ليست مسألة اقتباس . وإنما هي موهبة وإبداع ، ولو أن كل مثقف واسع الاطلاع بمقدوره أن يفيد من تجارب المبدعين لكان أكثر الناس قراءة واطلاعاً أعظمهم إبداعاً . .

الفن حسب تعبير / بنديتوكروتشه / حدس . والحدس له طابع فردي ، والفردي لا يتكرر . فلكل فرد عالمه الفني الخاص ، وهذه العوالم يصعب أن نقارن فيما بينها ، لأنّ عالم الشخصية يتمتع باستقلال ذاتي عام . ولا نبالغ إذا قلنا إن الجديد الذي أضافته غادة السمان إلى الرواية العربية ، يكمن في رؤيتها المتفردة للإنسان ، وهي رؤية تستند إلى حدسها الذاتي ، ويتعذر ردّها إلى مؤثرات غربية أو تقليد مستورد . لا شكّ أن القفزة التي

حققتها غادة في مجال الرواية هي ثمرة تفاعلها مع معطيات عصرها الذي أصبح أكثر إنسانية من العصور السابقة ، ولا بدّ أن تنعكس ملامح هذه الإنسانية في الأدب والفن أكثر ممّا تجلّت في أدب العصور السالفة بسبب ظهور مبادىء جديدة لسلوك الإنسان ومسؤولياته أمام المجتمع .

أدب غادة السمان الروائي صورة رائعة لأنسنة الفن ، ومحاولة ناجحة للتوفيق بين علم الجمال وعلم الأخلاق ، وبين مبادىء كلّ منهما . إن المثل الإنسانية الرفيعة تثير الإحساس بالشعور الجمالي الذي يتميّز بتجاوزه المعايير المألوفة ، ويسعى للارتفاع فوق كل ما هو سطحي ويومي وفجّ وتافه في الحياة ، وفي عصرنا هذا اكتسبت الأحاسيس الرفيعة بعداً إنسانياً . وحلّ هدف تقدير الكرامة الإنسانية محل تقديس القوة .

ولعلّ أبرز ما يمنح أدب غادة بعده الإنساني هو رفضها لقيم العالم المادي المعاصر ، مثلما رفضت مفارقات المجتمع العربي القديم . فقد كتبت تقول :

[حياتي كلها كانت حرباً ، بطريقة ما ، إنها الحرب الأولى وإن اختلفت الأداة ، دائماً تعرضت للقصف الاجتماعي ، دائماً مورس عليّ إرهاب اجتماعي ، دائماً جولات جديدة بيني وبين المجتمع ، الرصاص داخل الحرب مؤلم ، كالرصاص خارج الحرب . . . وفي حروبي السابقة كنت أموت وحدي ، وأنزف وحدي ، وفي الحرب « اللبنانية » كنت أموت مع الجماعة . . للمرة الأولى شعرت أن آلامي ليست فردية . . .] .

والمسألة البارزة هي أن غادة لم تحقق هذه القفزة النوعية في الرواية العربية ، لكونها دافعت عن الإنسان فحسب ، بل حققتها لأنها أضافت إلى فن الرواية قيماً جمالية جديدة ، إذ نقلتها من الأفق الجمالي المحدود إلى أفق أرحب إيناعاً ، فأغنتها بأشكال جديدة من التعبير ، مثلما دفعت بلغة الرواية

في مرونة وطواعية إلى آفاق من التعبير بدت فيها تلك اللغة قادرة على سبر أعمق أعماق النفس البشرية بيسر ودقة ورهافة حسّ ، ممّا جعل رواياتها زاداً غنياً متاحاً لأكثر الناس . وما كان لأدبها أن ينتشر بسرعة بين الناس لولا أنه يعبّر عن قضايا الإنسان عامة . . . والإنسان العربي بخاصة ، فيرى فيه كل قارىء مهما كان جنسه وانتماؤه مهاناته وآلامه بجمالية متميزة . إن جوهر الرواية عند غادة السمان يقوم على أساس إنساني راسخ هو رفض الاستلاب الإنساني .

في مجتمعنا العربي ، فقد الإنسان اليوم وجهه الإنساني ، فأصبح عاجزاً تتحكّم فيه قوى شريرة ، غريبة وخفية ، ولئن اختلفت الظروف التي جردت الإنسان من إنسانيته في مختلف المجتمعات ، إلا أنها تلتقي في لون الضغوط الاجتماعية المفروضة على الإنسان المعاصر ، فرضها الإرث الاجتماعي أو العلاقات الاستغلالية الجائرة .

والإنسان العربي عند غادة السمان سمكة عالقة في شبكة صياد ظالم ، تتململ محاولة أن تتخلص من خيوطها عبثاً ، إنه مستلب وضائع وعاجز في الوقت ذاته .

ومهمة الأديب أن يندد بهذا الاستلاب بفن طليعي هادف يردّ للإنسان كرامته ، يغدو بلا معقولية هذا الواقع ومأساويته وقسوته ، تقول غادة :

(أحلم أنني أدخل سجناً ، تحوّل إلى مطعم ، وأنا من الذين شاركوا في تحويله من معتقل إلى مكان عام . . . وبصفتي جرسونة في المكان ، ألحظ برعب أنني أسكب للناس الطعام في ملعقة طرفها الآخر رفش لحفر القبور ، وألحظ أن الناس يأكلون بصمت وكآبة ، وللجرسون وجه سجّان ، والنوافذ تضيق . .) .

والشخصيات الإنسانية في روايات غادة وقصصها محكوم عليها باليأس بسبب إحساسها ببيئة عالمنا . هي شخصيات محبطة تعاني من أزمات روحية ونفسية بسبب عدم تلاؤمها مع الحياة ، ومنطقها الحائر . . . غير أن يأس هذه الشخصيات وخيبتها في الوصول إلى أهدافها يتحولان غالباً إلى غنى نفسي روحي إنساني تحركه صدمة ما ، لكنه يجيء بعد فوات الأوان ، غير أن غادة لا تغلق باب الأمل ، فثمة دائماً في آثارها كوّة يتسلل منها نور الحرية الإنسانية ، ووراء رفضها المتواصل للأوضاع الإنسانية القائمة ومآسيها الدامية ، لديها الثقة بأن الإنسان سينتصر في النهاية إما على سلبيات ذاته ، وإما على قوى الشر التي تواجهه ، ولكنه انتصار لا يتم من الخارج بتبني الايدلوجيات . إنه انتصار يتم بوعي الإنسان لذاته وغناه الروحي وسموّه إلى المطلق .

إن أدب غادة السمان الإنساني ، يعتمد من حيث رؤيته للإنسان على الوعي الكامل والصراحة الشاملة ، وهي تعطي نوعاً من الامتياز لما لا يليق ، فيذهل القارىء من أن تكون تلك الجرأة في تخطّي حدود المواصفات الاجتماعية صادرة عن امرأة ، وهي بذلك تقترب من الكتّاب الوجوديين من أمثال : سارتر وكامو .

أما من حيث فن الكتابة ، فإن عبارتها تتسم بالجمال والبساطة ، وتقترب أحياناً من اللغة العادية الخالية من الزخرف ، وهي تتجنب التدخل المباشر في السرد . إلا أن موضوعيتها تختلف عن موضوعية كتّاب القصة من المذهب الطبيعي ، لأنّها تدمج نظرتها إلى العالم في مادة القصة .

إنها تسعى دائماً إلى أن تكون هي ذاتها الإنسان الذي تتحدث عنه ، حتى لكأنها تمحي بصفتها قاصة في شخصياتها ، وتتوارى شخصيتها بالقدر الذي تتقمّص فيه شخصيات أبطال قصصها . وبهذا يغدو امتزاجها بالقصة

بديلاً عن الحياد وعدم الانحياز .

وغادة في محاولتها التأليف بين مبادىء علم الجمال وخلق علم خلاق جديد يقوم على الحرية الإنسانية المطلقة . إنما تثير شكوى ضد العالم ، إنها تضعنا أمام دواعي يأسنا ، لكي نعلم ما إذا كان يوجد وراء تلك الأسباب ما يسوغ لنا الاستمرار في الحياة .

وفي أدبها نزعة تهكمية سوداء ، يتردد فيها صوت العدم ، وهي تعبير سرّي وصريح عن اليأس ، لكنها في الوقت ذاته ردة فعل سليمة لدفع العدم عنا ، هذا العدم الذي يطوقنا في عالم ليس فيه إلا الغربة والعزلة والضياع ، ولا شيء فيه يصرف النفس عن مناجاة ذاتها ، وكأن الشخصيات تنظر إلى ذواتها كمن ينظر إلى غريب قادم من عالم مجهول .

إن حياتها اللا واعية تحاكم دائماً حياتها الواعية ، وتسفّه كل الأحلام الفجّة التي تبنتها هذه الشخصيات على دروب الحرية الإنسانية .

وغادة السمان الهاربة إلى منفاها ، تجعل كل شخصياتها من النوع الهارب المغامر ، فهم لا يعيشون في منابتهم الأصلية ، إنهم فارون من أقدارهم تشيعهم المواكب الجنائزية ، وتلاحقهم لعنة القدر أينما حلّوا ، وهم مغامرون لا يجنون في آخر المطاف سوى الموت والجنون في أرض المنفى . . أرض الوعي المتأخر والشكوى بلا جدوى ، فيكتشفون بعد لأي الكذب في الكلام المعسول ، والزيف في المحبة وهم غالباً رموز ذهنية مشخصة لعبث الوجود ، وتفاهة الحياة : « يشنق فيها الحاضر على صليب الماضي » وتسقط الإرادة في هوّة العدم بسبب سوء الاختيار .

والشخصيات القصصية عند غادة هي واقع سيكولوجي أكثر مما هي واقع مشخص وعياني واقع يستطيع أن يجعل القارىء يتوهم أنه نفسه يعيد ما يدور في أعماق الشخصيات بوجدان أكثر وعياً وبنظام أتمّ ، ولا شكّ أن

ذلك الانعطاف النفسي إلى الأعماق قد حمل الكاتبة على تجاهل الشيء الأساسي في القصة ، وهو العالم الحي خارج المنظور السيكولوجي ، ولقد اضطرت بإهمالها الوجه الظاهر للأشياء إلى إذابة العالم في محاولة منها للقبض على عالم داخلي مواز له ، يقوم على الحلم أو الظلال أو الضباب .

على أن القصة عندها ليست رسماً للكائن البشري ، وتحليلاً لعبث الوجود يبرهن على خلوّ عالمنا من كل دلالة ، فقد حرصت على أن تقول أيضاً لقرائها ما معنى هذا العالم الذي نعيش فيه ، وكيف نتجاوزه إلى عالم ترقى فيه ذواتنا وتصان فيه كرامتنا الإنسانية .

ثمة طريقتان متباينتان لرسم هذا العالم عند غادة : الطريقة الباطنية والطريقة الظاهرية ، ففي الأولى يتجلى الإنسان بمعزل عن العالم ، وفي الثانية يبدو العالم نفسه بمعزل عن الإنسان ، ومع أن قصة العبث ترفض المزج بين الذاتي والموضوعي في آن واحد ، لأن الكاتب لا يستطيع أن يكون في الداخل والخارج في وقت واحد . غير أن غادة تحاول أن توفق بينهما من خلال لغة حية ومشاعر دافقة ، ومحاولة لأنسنة الوجود الخارجي أو لأن تجعل الإنسان شيئاً . . كقولها مثلاً :

[تشعر « ياسمينة » أنها غابة ، والموسيقى رياح تتخللها ، فتهز أشجارها وأغصانها ، وتطلق صياح عصافيرها ، وتوقظ ثعابينها . . .] .

أو قولها في أحد كوابيس روايتها « بيروت 75 » على لسان سمكة تخاطب فرح :

[إنك تبدو كسمكة ميتة . . لماذا لا تتمدد في صحني بدلاً . . بالبقدونس سيحشون فمك، وأذنيك . . حتى يخرجوه من أنفك ، وسيغطونك بصفائح الليمون . . ويقدمك « نيشان » في وليمة كبيرة . .] .

وإذا كان تفريد الشخصية الإنسانية وتغريبها هما المنطلق الأول

والأخير لروايات غادة ، فإنها تلجأ إلى هذا التفريد والتغريب بنوع من النمذجة للشخصيات ، يبدو فيها الشكل الفني للرواية أو القصة عاملاً مؤثراً فيه . . فهي تميل إلى الترميز وتعني بالتخطيط الشكلي الذي تتلاشى معه طرائق بناء القصة التقليدية ، وتعتمد طرائق جديدة في النمذجة تجعل من أشكال رواياتها بناءً متفرداً ، أي أنها تصرّ على تحطيم النموذج الفني للقصة التقليدية ، غير أن تحطيمها لهذا النموذج سيكون يوماً ما في حدّ ذاته ، ولن يأتي بعدها من الكتّاب الروائيين في المستقبل نموذجاً جديداً فيعتمدون نمذجتها الفنية للشخصيات ، وبهذا يغدو التحرر الشكلي للسرد عاملاً من العوامل المساعدة على رسم تفرد الشخصيات وغربتها .

تبدأ نمذجة رسم الشخصيات لدى غادة ـ غالباً ـ بنقلها من محيطها الضيق إلى عالم أرحب مدفوعة بحلم ما تصبو إلى تحقيقه ، وهو حلم تمليه عليها دوافع الحياة ولا يهمّ أن يكون حلماً خيراً بالمفهوم الخلقي ، فياسمينة حين غادرت مدينة دمشق لم تحمل معها إلاّ جسدها الجائع لمواجهة العالم الجديد ـ على أن حلمها المعزّز مع ذلك بدوافع التغيير والطموح إلى حياة أفضل ، إنما يسغر أخيراً من إلى دافع أسمى هو الحب والاستقرار والزوج والولد .

ولكن الحلم الصغير ما يلبث أن يتداعى في إطار النمذجة الشكلية للرواية ، فيصبح في نظر الشخصية حلماً تافهاً ، ربما بسبب وعيها المفاجىء ، وتبدل ظروفها الروحية بعد إشباع الدوافع الأولية التي كانت وراء الحلم . . .

ويستوي في ذلك شخصيات رواياتها من الرجال والنساء ، الأغنياء منهم والفقراء فرغيد الزهران الفني الذي جمع ماله بطرق غير مشروعة ، تتجدد أحلامه بالوصول إلى مزيد من الشهرة والجاه ، غير أنه لا يجد أية

سعادة في تحقيق هذه الأحلام ، ويقتله عطش متواصل إلى المزيد ، ومثله نديم الفقير الذي انسلخ عن مجتمعه البيروقي ، فهو يحلم أن يطاول رغيد الزهران في الثروة والجاه ، غير أن طموحه يستعبده ويذله ، جميعهم تورطهم أحلامهم في أزمات اجتماعية وروحية ، غير أنهم في مواجهة العالم ، يتفاوتون ثباتاً على أحلامهم ، فبعضهم تخلّى عن قيمه ، فباع نفسه للشيطان ، وهؤلاء بالطبع لا يمكن أن يتعرضوا لأزمة روحية ، منهم رغيد الزهران ، وليلى زوجته و« كفى » زوجة خليل ، وفئة ثانية كان وعيها لمصيرها والصدمات التي تعرضت لها ، تهدّدها من الداخل وتهزها في الأعماق ، لأنها لم تتحرر بعد من قيمها الموروثة ، ونبلها الإنساني . . . وهكذا كان خليل وفرح وياسمينة وأبو العلا وبو مصطفى .

والفئة الأولى المتحللة من القيم ، كانت تتلقى عقابها من الخارج ، وهو عقاب مادي ينزله المجتمع بهم قتلاً أو إذلالاً أو كرهاً .

أما الفئة الثانية وهي التي ترفعها غادة السمان إلى قمة البطولة ، فكان عذابها النفسي هو العقوبة التي تنتظرها ، وهو عذاب يتشكل مع وعي الشخصية لذاتها ، ويتنامى على صورة هواجس وكوابيس وأحلام ، وتحفل برموز تربط الماضي بالحاضر ، وتطل على مستقبل الشخصية المهدد ، وتكشف عن عالمها الداخلي اللا واعي .

وغالباً ما تمهد غادة السمان للمصير المحزن الذي ينتظر الشخصيات برموز تشعر القارىء بالمأساة ، ثم تتضخم عقدة الذنب والندم ، ويحتدم الصراع في نفس الشخصية ، ليؤول في نهاية المطاف إلى الانتحار أو الجنون أو تحطيم الذات بتناول المخدرات ، والإحساس بانعدام معنى الحياة ، وعبث الوجود ، يقول نديم الفقير مخاطباً زوجته :

[اسمعي يا دنيا . . إنك لا تستطيعين إلغاء عقدين من حياتك

بقرار ، والعودة إلى نقطة في الماضي أحببتها . . لا مفرّ لك من الهروب إلى الأمام] .

وتصفه غادة في مرحلة يأسه . . تقول :

[تغرس الممرضة إبرتها الحادة في ذراعه ، وتملأ منخريه المقرصين بمرهم رطب ، فيصرخ لا أريد مرهماً . . أريد مسحوق الطيران . . أريد « الغبار الأبيض غبار السعادة » دعوني أطير . . لا تربطوني بالأرض التي لا أعرفها . . لا أعرف بشرها ومشاكلها وحكاياتها . منذ ولدت وأبي يطير بي بعيداً . .] .

ومثل ذلك ينبعث صوت خليل قائلاً :

(أين المفر . . ؟ هربت مرة مثلهم . . وانتهى الأمر ، ركبت ذلك الاتجاه ، هرولت باتجاه الشاطىء الآخر للدنيا . . ولم أغادر حلقة الكوابيس . .) . وبالرغم من المحاصرة ، فإن غادة السمان لا تقطع الأمل ، فالحياة قادرة على أن تتجدد نحو الأفضل ، والذين يسقطون ضحايا مظالم هذا العالم ، لا بدّ أن يجني أولادهم ومن بعدهم من الناس السعادة المنشودة ، بيروت الذين تجمعوا ، بعد عودة خليل ، بين خرائب المدينة المحترقة ـ ليلقوا رصاصهم على طائرة الأطفال الورقية ، وليجهضوا حلم الطفولة في الفرح والحياة الكريمة ، عجزوا عن إسقاط طائرة الفرح ومنعها من أن تحلق باستمرار في السماء .

ومن خلال الخرائب يلمح خليل وجوه الضحايا البريئة ، ويخيل إليه أنه يرى وجه « بحرية » بين الأنقاض تعدو ، ومن خلفها الساحر « وطفان » وهو رمز الظلم الذي مورس عليها . . يطاردها وقد شبت النار في جسده . لكن غادة . . لا تفصح كيف سيتم ذلك الانتصار صراحة ، غير أننا ندرك من سلوك الشخصيات وضياعها أنها تطالب الإنسان بلون من الوعي لحريته

عن طريق نضجه الروحي ، فإذا توافر له هذا الوعي كانت قراراته أو خياراته لصالح الإنسان ، وانتفى عنه عذابه وضياعه .

وليس من الضروري أن يتم تحرير الإنسان بالاندماج في مؤسسه اجتماعية أو سياسية أو ايديولوجية جاهزة ، بحسبه أن يمتلك الوعي بالثقافة ، ويناضل فردياً ضد الظلم في العالم ، دون انحراف عن أهدافه أو مسايرة أو ممالأة للحصول على مكاسب فردية .

مهمة الإنسان أن يسقط بشخصه ، وبوعيه كل الأقنعة ، ويعرّي الحقيقة من الزيف . الحياد الإنساني لا معنى له ، لأنّه تآمر على حرية الإنسان وكرامته ، لكن عدم الحياد لا يكون بالغوغائيه ، ولا بالعنف ، وإنما عبر الصراع الفكري والوعي الثقافي الذي يجعل من قوة الرأي العام وسيلة للتغيير ، والأدب عند غادة وسيلة من وسائل التغيير ، لأنّ انتماء الأديب سيكون لصالح الإنسان .. تقول في كوابيس بيروت :

[كل عملية حياد هي مشاركة في عملية قتل يقوم بها ظالم ضد مظلوم ما ، الأكثرية الصامتة هي الأكثرية المجرمة .. المسالمة هي شروع في الانتحار .. وتلك هي جريمة ...] .

— 2 —

الإنسان عند غادة السمان مقياس كل الأشياء ، وحريته فوق كل اعتبار ، وهو يقف منعزلاً منفرداً في مواجهة الحياة دون أن يكون له سند ، وهذه العزلة الشخصية الإنسانية التي تلح عليها غادة ، والحرص على تفريدها وتغريبها إنما تعكس إحساسها الذاتي بتفردها هي ، ووحدتها في هذا العالم .

وغادة تحمل شخصياتها عادة من وسطهم الطبيعي إلى بيئات غريبة ، مثلما اغتربت هي ، تنأى بهم هرباً من واقع مرّ ليرتموا في مواقع أشد قسوة ومرارة ، وهكذا أقلّت السيارة أبطال روايتها « بيروت 75 » من دمشق إلى بيروت / فرح وياسمينة وأبا العلا / ليتابعوا أحلامهم المتباينة في ظاهرها ، الواحدة في جوهرها .

ففرح يداعبه حلم الثروة ، وياسمينة المدرّسة لا تحمل معها في رحلة المغامرة إلا جسدها وأبو العلا باع ابنته لثري عجوز في « عالية » ليقيت أسرته ، ثم ينضم إلى القافلة . وأبو مصطفى صياد السمك العجوز الذي قضى ثلاثين عاماً من عمره وهو يحلم أن يطالعه المارد من البحر ذات يوم ، ليقدم له كنزاً مسحوراً . كلهم خائفون ، ضائعون ، يبحثون عن حريتهم وكرامتهم الإنسانية . وغادة السمان ترسم مصائرهم المؤسية ، ومغامراتهم المخفقة في عالم بيروت البورجوازي الذي يمجّد المال والمادة ولا همّ له إلا الابتزاز والاستلاب .

أما فرح فيستغله ابن بلده وقريبه دون أن يندى له جبين ، فيقوده إلى دروب الفساد والرذيلة ويستغل موهبته الغنائية ، وينتهي به الأمر إلى جنون ، وياسمينة تبيع جسدها لنمر السكيني أحد الشبان الأثرياء ، فيمتص رحيق جمالها ليحولها إلى مومس . وأبو العلا يحاول أن يسرق التمثال

الأثري ويبيعه ليتخلص من فقره ، فيقتله عذاب الضمير قبل أن يقدم على فعلته ، وبو مصطفى يموت وهو يترقب قدوم مارد البحر ليحمل إليه الكنز الموعود ، فيحتل ابنه مكانه في صيد السمك بعد أن هجر المدرسة ، وترك هوايته في نظم الشعر ، لأن الخبز أشد ضرورة له ولأخوته من الشعر . .

ولم يكن هرب هؤلاء الشخصيات ليختلف عن هرب بطلة قصتها / الدانوب الرمادي / التي آلت بها لا معقولية العالم إلى الانهيار ، فهربت إلى الادمان على الخمرة .

على أن تغريب الشخصية الإنسانية عند غادة يتم على مراحل ، فهو يتخطّى تخوم الوطن العربي ، فيتجاوز « بيروت » إلى بلاد الغرب ، ذلك أن نقل الشخصية الإنسانية من منبتها الأصلي ، من مجتمع العفويّة والبراءة والنقاء كمجتمع دمشق الذي نشأت فيه الكاتبة وأصبح في نظرها يوتوبياً بعد أن راحت تلتمس حريتها في مجتمعات لم توفر للكائن الإنساني إلا حرية زائفة ، إن نقل الشخصية العربية إلى مجتمعات أخرى تتجلى فيها حدّة الصراع والضغوط البرجوازية والرأسمالية من شأنه أن يزيد في تغريب الشخصية العربية ، ويثير تناقضات حادة ، وصراعات عنيفة تهزها من أعماقها ، ولا تقوى في نهاية الأمر على احتمالها ، ويتجلى أثرها في صورة كوابيس وأحلام مريعة تعكس اللا وعي الفردي ، فلا تجد الشخصية أمامها إلا الانتحار .

وإذا كان مجتمع بيروت ما زال يحتفظ ببعض قيم الماضي ، فإن المهجّرين إلى عالم الغرب قد فقدوا كل صلة لهم بعالمهم القديم وقيمه ونقائه . وغادة السمان في روايتها / ليلة المليار / تسعى إلى رسم آثار هذا التغريب في الشخصية العربية في الخارج بمختلف مستوياتهم ، إنها شخصيات هاربة حملت معها تراثها في لا وعيها الجمعي . . . تقول :

[حتى أولئك الذي أثروا في المغترب وهم يعيشون في قلب الحضارة الغربية حيث العلم وسيادة العقل والمنطق ما زالوا يتشبثون بقوى الشرق السحرية وخرافاته . . .] .

وغادة . . تتابع في / ليلة المليار / تصوير آثار التغريب في عالم الغرب الواسع ، في فئة محدودة من أبناء لبنان المغتربين ، فمنهم من التمس الثروة بسبل دنيئة ، فباع السلاح لقتل أبناء الوطن ، مثلما أدار بعضهم شبكات الرذيلة والمخدرات ، وهذه الفئة الموسرة ذات الأحلام التافهة ، تجد لذة في جمع المال دون التفكير بأي هدف نبيل ، تقابلها فئة الفقراء الذين هربوا من الاستغلال والخوف في بلدهم : ليقعوا ضحايا لاستغلال أبشع وأدنى ، فهؤلاء الذين استقبلوهم في المهاجر هم أنفسهم الأصابع الخفية التي كانت تتحكم بمصائرهم في الوطن ، وهي التي تبيع لبنان بسوق النخاسة الدولية .

ومثلما هربت شخصيات روايتها / بيروت 75 / من دمشق ، نجد أبناء بيروت أنفسهم في رواية / ليلة المليار / يتغربون بعد أن تعرضوا لمحنة أشد من محنة الذين غادروا دمشق إلى بيروت . . يهربون إلى الغرب وفي حركة الهروب المتدرجة هذه . . تقدم لنا غادة ثلاثة مستويات لمصير الإنسان العربي في محاولته اليائسة لالتماس حريته الاجتماعية والسياسية والإنسانية ، وفي كل مستوى من هذه المستويات يواجه الإنسان العربي ضغوطاً من لون معين تنتهي به إلى الانزياح ومغادرة وطنه الصغير ثم الكبير إلى أن يؤول به الأمر في آخر المطاف إلى الضياع والتشرد .

ففي المرحلة الأولى . . . في مجتمع دمشق الذي فرّت منه غادة نفسها يتجلّ هرب الشخصية العربية ولا سيما المرأة ،من بيئتها المحافظة التي تكبلها بقيود من العادات والتقاليد بالإضافة إلى علاقات الاستغلال

والعشائرية والإقطاع .

وفي مجتمع بيروت يعاني الإنسان العربي من الطائفية ، وأعراف المجتمع القديم ، مثلما يعاني من سيادة القيم المادية الغربية ، وضياع القيم الموروثة . وفي الاغتراب خارج الوطن العربي تحمل الشخصية العربية معها تراثها المتخلف وعقليتها الرجعية ، في حين لا ترى في الغرب وحضارته إلا عبادة المال وانهيار القيم الروحية والخلقية ، ويجب أن نلحظ بوضوح أن هذا التدرج في التغريب يمثل مراحل من حياة غادة نفسها في تنقلها عبر حياتها بين دمشق وبيروت وباريس أخيراً ، وهذه العوالم الثلاثة التي تزاوج بينها في رواياتها ليست إلا معالم تعبر عن تجربتها الشخصية في رحلاتها بين هذه العوالم ، وهي سجل أمين لمعاناتها وأحلامها وتطلعاتها ثم يأسها من الوصول إلى الخلاص ، لأن نشدان هذا الخلاص قد غدا لوناً من العبث ، ولم يتعد كونه محاولة محكوماً عليها بالإخفاق .

إن الأديان كلها ، والايديولوجيات المتعاقبة المادية والروحية التي توالت لترسم للإنسان طريق الخلاص ، وتطغى فيه نزوعه إلى المطلق ، ورغبته في الكشف والتغيير ، لم تفلح في توفير الطمأنينة الروحية ، وسيظل هذا الظمأ إلى المجهول والتوق إلى ما وراء أحلامنا عذاباً للإنسان ، يتنامى مع تنامي وعيه الإنساني ، ففي قصة / أرملة الفرح / تطالعنا أشكال من شخصيات القصة يتفاوتون وعياً ، ويقترن تفاوتهم في الوعي بتفاوتهم في السعادة ، فتفاحة والسائق أبو عبدو يمارسان الحب فوق أرض القصر الخضراء ، وتحت ضوء القمر . إن وعيهما القاصر للحياة واستسلامهما للغريزة الطبيعية جعلهما فيما يبدو ـ وهذا من المفارقات ـ أسعد حالاً من سكان القصر أنفسهم .

ألا ترى أن / تفاحة / في حالتها هذه ، لا تكلف نفسها حتى عناء

التفكير بمصير أسرتها التي تتعرض للقصف الاسرائيلي . . ؟ !

وبسبب قصور وعيها ، واستسلامها للحياة الطبيعية ، بدت في الظاهر أسعد من / هاني / الطبيب الذي كان يعالج مرضاه وكأنه في معركة ضد الموت ، ولذلك نراه ينصب لكل مريض تمثالاً في عيادته إذا مات ، وحين يحب بطلة القصة التي تقود إليه أمها المصابة بالسرطان ، يجد نفسه يعاني عذاباً نفسياً لا سبيل إلى احتماله ، فيكون الحب سبيلاً إلى الانتحار . والحب عند غادة السمان هو طريق إلى الموت ، والموت عندها ماثل لا تستطيع أن تنظر إليه وجهاً لوجه وتتفرس فيه ، ولذلك تراه يستتر في رواياتها في الإبداع الفني . إنه الشيء الذي لا يمكن للكاتبة أن تقيم معه علاقة بحكم أنه وحده هو الحقيقي والجوهري ، والتخلص النهائي منه غير ممكن ، واختيارها للفن ما هو غير البديل الممكن للبحث الأبدي عن موت لا يمكن بلوغه بسهولة ، والمدى الأدبي عندها هو مدى الموت ، وليس للكتابة معنى عندها إلا بصفتها محاولة لإقامة علاقة حرية مع الموت ، والتخلص النهائي بالموت هو حلم الإنسان ، فهي تحبه وتخشاه بقدر ما تسعى إليه من خلال رفضها للعالم والحياة . تقول في روايتها / كوابيس بيروت / :

[كانوا يمارسون انتحاراً جماعياً مذهلاً ، والقناص غاضب يشعر بأنه مغبون في الصفقة ، إنه الآن مجرد موظف محترف ، ولم يعد يستمتع بمحله بعد أن حرم من نشوة القنص ، بل إنه ضجر ذات يوم من تلك العائلات المنهمرة عليه للانتحار ، وسئم من قتلته هدف لا يتحرك ولا يهرب ولا يشكو . . كانت نشوة الصيد حياته وقد خسرها ، لقد قتلته ضحاياه . . قتلوه ولم يقتلهم . . كانوا ينتحرون ، وكأنه يسدي لهم خدمة . . !!] .

الموت عند غادة خلاص . . والحياة بحد ذاتها موت حقيقي ، وفي

عالم اللا معقول يصبح القتيل هو القاتل ، والمجني عليه هو الجاني ، ولذلك تسقط كل الايديولوجيات في التماس خلاص الإنسان حين يعي ذاته وقوة الحصار عليه ، وتفاهة معنى الوجود من حوله . ولكن . . !! متى يتحرر الإنسان في هذا العالم في نظرة غادة . . ؟؟ إنه يتحرر حين ينتهي العنف والاستلاب في عالمنا الأرضي ، حين يمارس كل إنسان إنسانيته الحقة . فالعنف من شأنه أن يقلب منطق الحياة ، ويحيل عالمنا إلى محرقة يكتوي بنارها القاتل والمقتول منا ، والطامع والمستلب ، ولا يكون ذلك إلا بسيادة الوعي الإنساني ، الوعي هو الذي قاد الإنسان إلى دروب المعرفة وعرّفه : الخير والشر .

إن وعي الإنسان لذاته عند غادة . . هو السبيل الوحيد لحريته الإنسانية . وذلك بسعيه الدائب لطلب حياة ذات قيمة له وللآخرين ، فعلى الرغم من وجود العبث في صميم هذا العالم « تظل هناك حياة ممكنة » حسب تعبير الكاتب / البير كامو / وأخلاقية ممكنة ، والقيمة العظمى هي الوعي ، أي في احتمال الحياة على علاتها ، وفي النضال ضدّ عبثها المحتوم ، تكمن بطولة الإنسان ، والثورة / حسب تعبير البير كامو / تبرهن على أننا لا نستل لما هو غير مقبول ، وإذ ثمة أشياء في الحياة جديرة أن ندافع عنها .

إن رواية / كوابيس بيروت / تلتقي وتتمم رواية / الطاعون / لالبير كامو ، فهي رمز لوضع بشري مطلق ، مثلما هي رمز للأحداث المعاصرة التي تمت في مدينة تدعى / بيروت / فمدينة / وهران / التي انغلقت على نفسها بسبب انتشار الوباء ، تشبه / بيروت / المحترقة في حربها الداخلية ، والشعب في كلتا المدينتين مكبل بسلاسل الخوف والعجز والضياع ، إنه يعيش في دوامة العبث وضده ، ولا يستسلم إليه ، وغادة السمان تثير المشكلة ذاتها التي أثارها الكاتب الفرنسي / البير كامو / في كتابه / الإنسان

المتمرّد / وهي : كيف نستطيع ونحن نكافح الشر أذ نتجنّب الشر الذي يمكن أن ينجم عن النزوع إلى الخير.

وغادة وكامو ينتقدان الأشكال التاريخية التي تتخذها الثورة الحديثة[1] .

إن المحاولات الكبرى الحديثة التي توخت تنظيم العالم أفضت إلى العنف .

تقول غادة في روايتها / كوابيس بيروت / : [آلات القتال هي أحياناً كآلات المطابع ، وإنما يتم استخدامها حين تفشل لغة المطبعة نهائياً ، ولكن هل يمكن الجزم بفشل لغة المطبعة نهائياً . . . أكثر الرصاصات استقر في رفّ ما تدعوه أجهزة السلطة بالكتب الثورية . . أهي مصادفة . . ؟؟ للوهلة الأولى يبدو أن الكتب لا تستطيع الدفاع عن نفسها . . لا تستطيع إطلاق الرصاص ، وردّ النار بالمثل ، لكن الرصاصة تموت بعد إطلاقها مباشرة ، أما الكتاب فيعيش لحظة إطلاقه ويتناسل ويتكاثر ، وكل من يقرؤه ويؤمن به يصير هو الكتاب ذاته ، راكضاً بين الناس على قدميه . . .] .

وتقول في مقطع آخر (ص 157) ، [أتأمّل رفّ الكتب الثورية ، بينما الرصاص يلتهم العالم لا أشعر بالخوف أو الندم ، ها هي الحروف التي ساهمت في خلقها تخرج من داخل الكتب ، تصير كل كلمة رجلاً مسلحاً ، وكل فاصلة رصاصة . . .] .

---

1) راجع كتاب : « الأدب الفرنسي الحديث » للكاتب الفرنسي : غايتان بيكون ، ترجمة عويدات البير كامو ص 123 . أيضاً كتاب : كامو « الإنسان المتمرّد » ترجمة الدار ذاتها .

— 3 —

تبدو المرأة في روايات / غادة السمان / أشدّ طموحاً من الرجل لتغيير واقعها والثورة عليه ، لكنها أكثر من الرجل استسلاماً للأحلام التافهة والتنازل عن الكرامة الإنسانية . والمرأة العربية عندها أكثر استسلاماً لوضعها المهين منه . . .

وهي غالباً ما تحقق حلمها معتمدة على أنوثتها وجمالها ، وقدرتها على الإغراء . فهي في رواياتها وقصصها ما زالت حواء القديمة التي تقود آدم إلى الخطيئة والخروج من الجنة . وهكذا دفعت / كفى / زوجها / خليل / إلى الهجرة لتحقق تطلعاتها إلى الحياة المترفة ، فجعلت من جسدها جسراً للوصول إلى حياة الترف . والكاتبة تردّ المرأة إلى منبتها الطبقي . . فكفى . . متشبعة بمبادىء الحياة البرجوازية الموروثة عن أسرتها ، ولا تستطيع أن تتخلى عنها ، وهي لا تتورع عن أن تضحي بزوجها وأسرتها في سبيل تحقيق رغباتها . وأما / ليلى السباك / فهي نمط آخر للمرأة ـ لأنها عاشت زمناً طويلاً من حياتها في أوربا . إنها مسترجلة تعمل بهمة الرجال ، وتحفزها رغبة وعناء للوصول إلى الثروة بالتعاون مع / رغيد الزهران / .

والمرأة الشرقية عند غادة . . مستلبة ومصادرة وهي كأي سلعة من السلع في المجتمع البرجوازي .

تقول غادة : (في سباق الذئاب لا مكان للحب أو الرحمة ، من يسمح لنفسه بالضعف يلتهمه باقي القطيع . . . ويتابع ركضه) .

هكذا عبّر / نمر السلموني / عن طبقته وهو يسلّم « ياسمينة » البضاعة إلى / نيشان بك / ابن بلدة « دوما » المغترب الذي أصبح مليونيراً بأساليب وصولية دنيئة ، وهو يبدي رأيه بالمرأة في معرض حوار فيقول : (ما أبشع النساء . . يتركن على الوسائد بقعاً من الكحل الأحمر ، ويلطخن

الشراشف غالباً بأشياء أخرى . . الرجل جميل ولطيف ولا يخلف الأقذار خلفه . إنه أجمل حيوانات الطبيعة وأروعها . .) وعبر حياة « دنيا » زوجة « نديم الغفير » تفضح الكاتبة غادة . . النتائج الوخيمة المترتبة على انصراف السيدات المترفات إلى مباذلهن عن تربية الأولاد ، بعد أن فقدن وظيفة الأمومة ، فتسقط « دنيا » مشاعرها على اللوحة الفنية التي رسمتها يوم كانت تمارس هواية الرسم قبل الزواج . فتخاطبها اللوحة قائلة :

(أتسمين زواجك زواجاً . . أنت موظفة في مؤسسة مالية تسمينها زواجاً . . كنت أداة إنجاب حرمت ابنتك صحبتك في الطفولة ، وصداقتك في المراهقة ، فكرهتك ، وابنك لا يحبك ولا يكرهك ، إنه مقيم داخل علبة تلفزيونية . . مقيم داخل عالمه الوهمي . . الانتلفزيون . . والأثاري . .)

وتركز غادة . . على الإرادة في اختيار الفعل الإنساني ، فلا عذر « لدنيا » أنها اختارت زوجاً غنياً ، فقد أخطأت وهي مسؤولة بحكم اختيارها عن نتائج خطئها . .

الوعي إذاً هو السبيل الوحيد لخلاصنا ، ولحظة الاختيار هي التي تحدد المصير ، إنها الآن تعيش في قاع التفاهة . . [مشغولة بتنحيف ردفيها عن هموم العالم وأسراره . .] . وتبدي غادة السمان إعجابها بالأمهات الشرقيات المحصنات اللواتي لم تفسد أنوثتهن هشاشة الحضارة الحديثة . . تقول ليلى السباك وهي تقترب من ضريح أمها اللبنانية الأصيلة : [لم أزرها بعد . . ولن أزورها . . الوقوف أمام قبرها يجعلني أعي هشاشتي . كانت ماما محصنة بعالمها ولم يكن داخلها مشروخاً ، كانت تنتمي بكليتها إلى هناك . .] .

إن الشرخ الذي تعاني منه السيدة ليلى . . هو ذاته الشرخ الذي تعاني

منه غادة . . التي لم تر أمها ، فقد ماتت وهي طفلة ، وحنينها إلى الأم ملحوظ في كل ما كتبت . ترى . . . لو كانت أمها على قيد الحياة حين كبرت ، هل كانت تقدم على رحلة تغريبها الطويلة . إن غادة وهي تجوب آفاق العالم تبحث دائماً عن أمها المفقودة في مرافىء البلدان القديمة ، تجوبها ملتمسة عونها لمواجهة هذا العالم الحائر . لعل الدافع إلى هذا البحث الملح هو خوفها من الموت . . لأنه مكان السلطة الجبارة التي انتزعت منها أمها ، وحرمتها حنان الطفولة ، الوطن عندها أم ، ولذلك يطيب لها أن تجعل / خليلاً / يدندن في غرفته حين ضاق به العام على رحبه :

يا حادي العيس سلّم لي على امّي

واحكي لها ما جرى واشكي لها همّي

وفي رواية / كوابيس بيروت / يطيب للبطلة أيضاً أن تنادي حبيبها يوسف الذي قتل في الحرب : آه يا طفلي . . يا حبيبي . مما يشعر بأن حب المرأة يؤول في آخر المطاف إلى الطفل . . إلى تلبية غريزة الأمومة فيها . على أن الزواج في نظر غادة . . لا يعدو أن يكون قيداً يحطم الحبّ . . فالحب اختيار حرّ والزواج التزام . تقول البطلة في كوابيس بيروت : [لن أتزوج من يوسف ، ولن أدعه يتزوج مني ، كي لا نفترق ويخسر كل منا الآخر . . سيراني دائماً بمثابة المقصلة التي أجهزت على حريته ، وسأراه كذلك . .] . ولا تقصد الكاتبة إلغاء تلك المؤسسة الاجتماعية التي يترتب عليها حفظ البقاء ، لكنّها تفرّق بين الحب والزواج ، من حيث أن الحب اختيار حر ينتفي منه الهدف النفعي ، أما الزواج فرابطة تخضع لاختيار نفعي هو استمرار الحياة وبقاء الجنس ، والحب فعل فردي بينما الزواج مشروع اجتماعي . الحب بحث عن ذوات الآخرين ، والزواج تنازل عن الذات وبناء ذات مشتركة .

يخطىء من يحسب أن غادة السمان في أدبها تدعو المرأة العربية إلى الثورة على أعراف مجتمعها وتقاليده ، لتأخذ بأسباب المدنية الغربية . وهو وهم خاطىء ، فغادة ترفض تحرر المرأة الكاذب النابع من تقليد المرأة الغربية ، إنها تريد للمرأة العربية حرية واعية ، فهي تدعوها إلى لون من الوعي الإنساني ، تدرك عبره وظيفتها العظيمة في الحياة ، ودورها الإنساني الرائع ، أماً وسيدة مجتمع وعنصر جمال يزين حياة الرجل ، تريد منها أن تتخلى عن نزعة احتقارها لنفسها حين تظن أنها خلقت لإغراء الرجل فحسب ، وهي بالمقابل ترفض كل قيد يحول بين المرأة وبين أن تمارس حقها في الحياة السوية الكريمة نداً للرجل ، لذلك كانت دعوتها للمرأة رسالة توعية وتحريض في رواياتها وقصصها .

وقد تكون غادة السمان طالبت بحرية المرأة بلون من العنف والجرأة ، لكنها لم تكن أقل عنفاً حين طالبت بحريات مماثلة للرجل أيضاً ، وللمواطن العربي عامة ، إن عنفها وتطرفها هما ثمرة معاناة وحرمان وضياع طويل ، وتجارب في الحياة ، اعتصرت منها بعد عذاب طويل كلمة واحدة مقدسة كتبتها بحروف من نار على باب كهفها السحري وطلبت منا أن نعي معناها وندافع عنها وألا نتنازل عن طلبها . . إنها كلمة : الحرية الإنسانية .

ولكن هل تتحقق هذه الحرية للإنسان ، وهل يزول التناقض بينه وبين العالم في آخر المطاف ، أحسب أن غادة تؤمن باستحالة ذلك ، فالإنسان في رغباته وأحلامه العريضة ، وفي توجّهه إلى ما وراء الحلم ، وفي غمرة المواجهة بينه وبين العالم لم يتعذر عليه أن يقيم لوناً من المصالحة الكلية مع نفسه أولاً ومع العالم ثانياً . غير أن وعيه يمكن أن يقيم مقاربة مع نفسه والعالم . إن خياراته الواعية تتيح له انسجاماً أكبر مع حلمه ، وبالتالي تسمح له أن يكون أكثر شجاعة في الدفاع عن قراراته ، وأقل تعرضاً

للسقوط . لكنه يظل مع ذلك أسير توقه الظامىء إلى أن يكون . . .

التجريب في الرواية المصرية
من خلال نموذجين

محمّد الباردي

تمهيد :

يبدو لي أنّ التجريب بمعنى أنه استراتيجية فنية تسعى إلى تقويض النمط والنموذج وتطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائماً تتوسّل البحث المتواصل عن شكل جديد ورؤية متجدّدة ، كان سمة بارزة للكتابة السردية في الأدب العربي الحديث في نهاية الستينات والسبعينات عموماً . فقد عرفت تونس في هذه الفترة حركة فنية نشيطة تزعّمها عز الدين المدني ورفعت شعار التجريب تجسمت في صدور مجموعات قصصية عديدة لعلّ أهمّها « خرافات » وهي مجموعة أقاصيص تجريبية وظفت في أغلبها التراث الحكائي الشعبي وخرجت على المعايير التقليدية في كتابة القصة . وقد كان لهذه الحركة الفنية بياناتها الفنية ولعلّ أبرزها كتاب « الأدب التجريبي » لعز الدين المدني الذي نقد فيه مؤلفه الرواية العربية نقداً لا يخلو من عنف ودعا إلى كتابة ترفض السائد والنموذج معانقاً بعض الأطروحات

الأدبية التي ظهرت في أوروبا في الخمسينات وبداية الستينات . وقد تزامنت هذه الحركة مع حركة شبيهة بها في مصر وهي حركة « الحساسية الروائية الجديدة » التي وجدت في مجلة « فاليري 68 » مجالاً فسيحاً لبلورة أطروحاتها الفنية ومعارضة الرواية السائدة آنذاك في مصر وأبرز أعلامها . وهذا يعني في النهاية أن التجريب في الستينات كان ممارسة أدبية واعية لدى عدد هام من الكتّاب العرب . ولكن المقارنة تثبت أن التونسيين كانوا أكثر ولعاً بكتابة القصة القصيرة الحديثة ، إذ لم تصدر من الروايات التجريبية إلى حدود بداية الثمانينات إلاّ رواية واحدة على صفحات مجلّة الفكر وهي رواية « الإنسان الصفر » لعز الدين المدني . فقد أثارت هذه الرواية ضجّة كبرى لدى بعض الأوساط الثقافية ولا سيما التقليدية منها . وقد صدرت في أواسط الثمانينات روايات تنزع منزعاً تجريبياً لبعض الشبان الذين يدخلون مغامرة الكتابة لأوّل مرة ، ولكنّها ظلّت محاولات متفرّقة لم تستطع أن تتحوّل إلى حركة جماعية إذ لم تلق الدعم الكافي لدى المهتمين بشؤون الأدب والنقد رغم صدور بعضها في سلاسل يشرف عليها بعض الأساتذة الجامعيين المعروفين ، بيد أن حركة التجريب في مصر شملت القصة القصيرة والرواية معاً . ثم إن جلّ كتّابها مارسوا الجنسين بدون تمييز بينهما . وقد تعدّدت الاتجاهات داخل هذه الحركة وتنوعت مما أثرى الحركة وأنتج جدالاً بين الكتّاب أنفسهم . ولذلك سأعرض في هذا الملتقى نموذجين لكاتبين متمايزين شكلاً فنياً وموقفاً أدبياً هما جمال الغيطاني وصنع الله ابراهيم والنموذجان من آخر ما صدر في الرواية المصرية الحديثة :

1 ـ ذات ، صنع الله ابراهيم ، دار المستقبل العربي 1992 :

تستمد رواية « ذات » لصنع الله ابراهيم حداثتها من نزعتها التجريبية التي تطرح من جديد إشكالية التمثيل وطبيعة الجنس الأدبي ،

لا شكّ أن المتتبع لأعمال صنع الله ابراهيم منذ صدور الرواية الأولى التي كتبها « تلك الرائحة » إلى بقية الروايات التي تلاحقت « نجمة أغسطس » ، « بيروت بيروت » ، يدرك بجلاء هذه النزعة المتواصلة إلى خلخلة البنى السردية السائدة في الرواية العربية وزعزعة طقوس التلقي التقليدية التي ربطت القارىء العربي بالرواية العربية زمناً طويلاً .

ولئن طغت على كلّ هذه الأعمال سمات حداثية مشتركة تعيد النظر في الظواهر الفنية السردية (الشخصية ، الوظيفة السردية ، الحبكة ، صورة الراوي أو السارد) فإنّ الأساليب المتبعة تختلف من رواية إلى أخرى . وهذا يعني أن الكاتب يسعى إلى ألا يقع في فخاخ التنميط لا داخل التجربة الروائية العربية عامة ولكن أيضاً داخل التجربة الفردية . وفي هذا السياق تكتسي روايته الأخيرة « ذات » أهمية خاصة من حيث أنها تجاوز للنمط البنائي بدون تجاوز للمفاهيم الأساسية التي تركن وراء التجربة الإبداعية في حدّ ذاتها .

يكمن البعد التجريبي في هذه الرواية ، في هذه المفارقة العجيبة بين نمطين من الخطاب : بين خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر وهو يخلو تماماً من أي نزعة سردية يمكن أن تلحقه بخطاب السرد عامة وخطاب سردي روائي يُعيد هذا المؤلف إلى جنسه الأصلي وهو الرواية .

النمط الخطابي الأوّل هو مجموعة من العناوين والمقاطع والصور المجتثة من الصحف المصرية القومية منها والمعارضة . وهي تحتل في النص الروائي حيزاً واسعاً جداً يبلغ 141 صفحة من 350 أي 9 فصول من 19 فصلاً هي جملة الفصول التي تقوم عليها هذه الرواية . وقد نبّه الناشر إلى هذه المقاطع الإعلامية بقوله « الوقائع الواردة في بعض فصول هذه الرواية منقولة عن الصحف المصرية القومية منها والمعارضة ولم يقصد

بإعادة نشرها تأكيد صحتها أو المساس بمن تناولتهم وإنّما قصد به المؤلف أن يعكس الجوّ الإعلامي العام الذي أحاط بمصائر شخصياته وأثّر فيهم » .

لقد سبق لصنع الله ابراهيم أن جرّب هذا الأسلوب البنائي في « اللجنة » وفي « بيروت بيروت » . وفي « تلك الرائحة » ضمّن السرد نصاً وثائقياً إشهارياً يتعلق بمؤسسة كوكاكولا . وفي « بيروت بيروت » بنى نصّه على تقاطع بين خطاب حكائي وآخر وثائقي في شكل سيناريو شريط سينمائي . ولكن التجربة الأخيرة تكتسي أهميتها من أن خطاب الوثيقة لا علاقة بنائية له بالنص الحكائي إضافة إلى أنه يخلو تماماً من وظائفه السردية العامة وصفاً وحكاية . إذْ لا نعثر على علامات بنائية تحيل الواحد على الآخر ، فإذا كان النص الحكائي بمثابة سيرة امرأة تدعى « ذات » (نستطيع أن نبدأ قصة ذات من البداية الطبيعية أي من اللحظة التي انزلقت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء وما تلا ذلك من أول صدمة تعرضت لها ، عندما رفعت في الهواء وقلبت رأساً على عقب ، ثم صفعت على أليتها . . .) تجسّد من خلالها مجموعة من الأفعال اليومية في البيت أو في مقر العمل ولكنها ترصد تحولاً جذرياً في حياتها من مرحلة التحرر والميني جوب وعشق عبد الناصر إلى مرحلة الحجاب وتثلج العواطف الإنسانية وخروج العفاريت والجري وراء المواد الاستهلاكية ، فإنّ النص الوثائقي حشد لمجموعة من التصريحات والإعلانات والأخبار تتعلّق أساساً بشخصيات سياسية في الدولة تذكر بأسمائها وبمؤسسات حكومية وتابعة للقطاع الخاص . ولكن النص ، ولئن تقاطع مع النص الحكائي ، فإنه يقوم بذاته ، إذ استطاع الكاتب أن ينتقي مادته الإعلامية وأن يركّبها تركيباً فنياً خاصاً يمنحها دلالتها العميقة ، فالخبر يناقض الخبر والصورة تدعّم المقطع الإعلامي والتعليق الصحفي يفنّد الإعلان وهكذا دواليك فيتحول النص

الوثائقي إلى خطاب حيادي في ظاهره مستقل بذاته إذ يغيب السارد ليجد القارىء نفسه في مواجهة نتف مما نشر في الصحافة الرسمية والمعارضة لا علاقة بنائية لها بالنص الحكائي أي قصة ذات ، لكن العلاقة تبدو في مستوى الدلالة فإذا غاب السارد في النص الوثائقي فإنه حاضر في النص السردي ، ويتجلّى حضوره المهيمن من خلال الرؤية من الخلف التي يتبناها في كامل النص وكذلك من خلال تدخله التبريري المباشر لسلوك الشخصية المركزية « ذات » وبقية الشخصيات المتصلة بها .

إن هذا التقاطع الشكلي بين الخطابين يعكس في حقيقة الأمر موازاة سلوكية ، فالسلوك الفردي الذي يلوح من خلال الشخصية الروائية يوازيه سلوك جماعي تجسده شخصيات واقعية في أعلى هرم السلطة السياسية وفي المؤسسات العامة والخاصة للدولة . والتحول الذي طرأ على الشخصية الروائية الخيالية يوازيه تحول على مستوى القيمة الاجتماعية من خلال رصد مظاهر الفساد الاقتصادي والتدهور الاجتماعي . ويوازيه سخرية السارد في النص السردي تشهيرٌ صريح بالواقع يكمن في الدلالة المضادة للتصريحات الرسمية والإعلانات الصحفية التي لا تخلو بدورها من سخرية نستنتجها من الخبر ذاته (الشيخ كشك) : « الحملة التي يتعرض لها الرئيس النميري الآن بسبب تطبيق الشريعة الإسلامية تعرّض لها من قبل سيد الأنبياء والمرسلين وتعرض لها جميع دعاة الإصلاح » ص 33 ومن صيغة تركيب المادة الإعلامية في جملتها (شركة سيبا جايجي السويسرية للأدوية تعترف : بعض الأطفال المصريين أصيبوا بالسرطان نتيجة استخدام مبيد الجاليكرون كانت على دودة القطن وليس على المواطنين (36)) .

إن هذا النص الجديد الذي كتبه صنع الله ابراهيم يعتبر لا شك مغامرة روائية جديدة تخرج على الأنماط السردية السائدة وتؤكد أن الإبداع

تجاوز مستمر ورفض للنمط ولكنها تطرح إشكاليتين أساسيتين :

آ ـ الإشكالية الأولى هي إشكالية التشخيص أو التمثيل La representatisms وهي إشكالية تظلّ قائمة في أعمال صنع الله ابراهيم . فنحن إزاء خطابين كما أسلفنا : خطاب يدنو من الواقع ويشخصّه إلى درجة نقله مباشرة وهو هذا الخطاب الإعلامي الذي يشخص الواقع بالكلمة والصورة وخطاب ، أدبي يشخّص الفن من خلال الحضور المكثف لسارد ساخر يضخّم الأفعال ويلعب مع القارىء لعبة الإيهام الفني (علينا أن نفترض من منطق الأمانة لتراثنا القومي ، أن ذات مريضة أو على الأقل غير طبيعية أو أنّها بضغط الظروف ، قررت أن تعمل بالقاعدة الذهبية للبث ، التي تنصّ على صناعة مادته ولا انتظارها من خلال الأقواس الكثيرة التي يفتحها ليعلّق على الفعل الروائي أو على الشخصية مؤكّداً بذلك حضوره الفنّي باعتباره سارداً يقص حكاية مختلقة . ومهما كان الأمر فإن خلخلة مفهوم التشخيص التقليدي تبدو من خلال المجابهة العنيفة بين الأدبي واللا أدبي وبين الواقع والفن .

ب ـ الإشكالية الثانية تتعلّق بطبيعة الجنس الروائي : فإذا كان نصف الأثر أو دونه بقليل نصاً وثائقياً إعلامياً يصل فيه السرد درجة الصفر فإلى أي حد يمكن في الواقع أن نعتبر هذا النص رواية ؟ وهو بالتالي سؤال يطرح مآل مثل هذه الأعمال الأدبية التجريبية وعلاقتها بالجنس الروائي .

2 ـ هاتف المغيب : جمال الغيطاني : دار الهلال 1992 :

يلاحظ المتتبع لمسيرة الرواية المصرية الحديثة أن جمال الغيطاني يعدّ أبرز من يمثل الاتجاه التراثي فيها ، فقد ألّف روايته الأولى « الزيني بركات » التي كانت بمثابة المعارضة النصية لكتاب تاريخي شهير وهو « بدائع الزهور » ، ثم كرر التجربة في مجموعة من الروايات : خطط الغيطاني ـ

كتاب التجليات ـ رسالة في الصبابة والوجد ـ رسالة البصائر في المصائر ـ شطح المدينة وروايته الأخيرة : هاتف المغيب . والكاتب في كلّ هذه الروايات يخوض تجربة تحديث الشكل الروائي من خلال تفجير البنى السردية التراثية ومعارضة أساليبها .

إن الإشكالية التي يطرحها هذا النهج في الرواية المصرية الحديثة هي إمكانية وقوعه في التكرار والإعادة والتنميط إذ يلاحظ النقاد عامة أن الأساليب التراثية مهما اتسعت تظل ضيقة وبالتالي قد يجد الروائي الذي يتبع هذا النهج نفسه في سجن يعسر الخروج منه . ولكن جمال الغيطاني رغم هذا الخطر الذي يهدده يخرج علينا في كل مرة بتجربة جديدة في شكلها وأسلوبها داخل الاتجاه العام وهو بذلك يؤكد أن التجريب داخل التراث يظل دائماً مغامرة لذيذة .

في هذه الرواية الجديدة « هاتف المغيب » يفجّر جمال الغيطاني أسلوباً سردياً جديداً لم يتّبعه سابقاً (الكتابة التاريخية ، كتابة الخطط ، الكتابة الصوفية ، كتب الرسائل) وهو أسلوب كتب الرحلات والأمصار ، فالرواية ـ إن اعتبرناها رواية ـ هي تدوين لرحلة من المشرق (القاهرة) إلى المغرب الأقصى والمدوّن هو جمال بن عبد الله كاتب بلاد الغرب وصاحب الرحلة أو السفر هو أحمد بن عبدالله بن علي بن عوض بن سلامة ، الجهني ، الصعيدي ، الظاهري ، المصري المنبت . وتمّ التدوين بأمر من السلطان . ذلك « أن الأفكار والخواطر إنّما هي ريح تعبر وما تقيدها الكتابة حتى تبقى التفاصيل لمن سيحل بعدنا فلا تذري مع الذاريات إلى أن يقضي الله أمراً كان مفعولاً » (ص 10) والرحلة دامت مدة لا يمكن تحديدها تحديداً دقيقاً فهي خمس وأربعون سنة أو خمس وخمسون أو خمس وسبعون . والرواية كان يمكن أن تكون عادية لو اتبعت مجرّد أسلوب تدوين الرحلات

والأسفار على الطريقة التقليدية الروائية عبر توظيف أسلوب أدبي قديم .

إن بنية الرواية هي بنية كتب الرحلات والأسفار ، فهي تسجيل أو تدوين « لمشاهدات أحمد بن عبدالله وما جرى له من وقائع غريبة لم يسمع بمثلها مع انتقاله من موضع إلى آخر ومن بلد إلى بلد ومن أفق إلى آخر ومن زمن إلى زمن » ولذلك فهي تجمع بين وصف المدن والأمصار (ص 85) ورصد العادات ورسم الأحوال (ص 106) والمغامرات التي يعيشها الرحالة بنفسه . ولذلك تتلاحق الحكايات الواحدة تلو الأخرى على سبيل الاستطراد فتظهر شخصيات وتختفي . ويظل الرحالة السارد الشخصية القارة التي تصل بين هذه الحكايات كلّها وتمنحها شرعية وجودها ولذلك فنحن نجد أنفسنا إزاء بنية سردية حديثة تقوم على انفصال المقاطع السردية أو الحكايات وقيامها بذاتها وتلاحقها ، فتنتفي بذلك الأساليب السردية التقليدية من حبكة وعقدة وتنام للحدث .

ولكن ما يلفت الانتباه حقاً في هذا النص هو إغراقه في العجائبي أو الغريب ذلك أن الرحلة كلها بما حوته من أحداث ومغامرات هي رحلة عجيبة ، فصاحب الرحلة يتلقى أمر الرحيل إلى مغرب الشمس وهو « أمر كوني ، علوي ، سفلي ، ليس بوسعه إلا الاستجابة إليه والامتثال » وإذا به يدخل عالماً فنطازياً عجائبي التضاريس ، خرافي الأبعاد ، فهو في بلاد الطير ، وهي جزيرة غريبة بشخوصها ، فشيخ الطيور له معرفة بأحوال الممالك والديار القصية وأغرب ما تردّد عنه زواجه من الطيور ، إذ زعم البعض أنّه يرسل نقاطاً من منيه إلى جهات قصيّة توجد فيها طيور لا تفارق أصقاعها ذات ملامح آدمية ، والطيور تتكلم بلسان آدمي ، والثمار أيضاً ذات ملامح آدمية ، والرجل يتدفق اللبن من صدره ليرضع ابنه الذي تاهت أمّه في الصحراء ، وإذا هو كذلك في واحة غريبة تحافظ على عدد

أفرادها . فحالما يولد طفل جديد يموت رجل أو امرأة ، ولهم في الزواج عادات غريبة كغرابة زمنهم فالليل ينزل بغتة ، ربما تبدأ العتمة في ذروة الضوء ، عند الظهر تلمع النجوم ، لا يعرفون الضحى أو الأصائل أو الشفق ، وهو زمن يؤثر على الولادات وهو يختلف من امرأة إلى أخرى « فثمة من تنجب بعد تسعة شهور وأخرى بعد أحد عشر أو عشرة ، لكن لم يحدث أن قلّت المدة عن أربعة شهور » .

ويأتي أمر جديد بالرحيل فيجد صاحب الرحلة نفسه اسيراً على مدينة غريبة السكان إذ يتحوّل كل واحد منهم في مرحلة معينة غير محددة إلى جنس آخر ولا يمكن أن يحكمهم إلا القادم من مشرق الشمس ولهم في الحياة طقوس تغرق في الغرابة . ويتحول صاحب الرحلة إلى كائن غريب بحكم منزلته الجديدة فهو في عيون القوم « ابن الشمس صاحب النفحة ، رأس البراري » له طلعة خاصة وهيئة فردية لا يشبهه فيها أحد ، يواجه بها الحق بدءاً من رجاله المقربين وحتى عامة الخلق الذين سيقفون أياماً في انتظار بهاء خروجه عليهم ليؤرّخوا أعمارهم بلحظة مثولهم في مآقيه .

وتتجدّد الوقائع الغريبة والعجيبة التي يعيشها أحمد بن عبدالله ولا تنتهي إلّاعندما يصل إلى بلاد المغرب ويقص سلطانها وقائع رحلته العجيبة فيأمر هذا بتدوينها .

إن هذا النص يثير بدوره إشكاليتين رئيسيتين هما من إشكاليات النص السردي العربي الحديث .

- إشكالية التشخيص :

تبدو لنا ظاهرة العجائبي أو الغرائبي ظاهرة أساسية تتصل ببنية الحدث الروائي ووظائفه السردية وكذلك بنية الشخصية الروائية وهذه الظاهرة بدت بعض معالمها في بعض رواياته السابقة (الزويل ، خطط

الغيطاني ، كتاب التجليات) ولكنها في هذا النص تصبح ظاهرة أساسية في بناء الرواية ، فالسارد طلّق عالم الواقع والإحالة عليه ليبني عالماً فنطازياً هو فسيح الخيال وحده ، ولذلك يمكن أن نقول إن الرواية تشخّص ذاتها باعتبارها كوناً مستقلاً بذاته يغرق القارىء ويقطع عليه حبل الإحالة عن كل ما يمكن أن يكون من باب تشخيص لأحداث أو أفعال أو شخصيات يمكن أن تكون له بها صلة مرجعية . وهذه الظاهرة يمكن لبعض مناهج الأدب أن تفسّرها وتؤوّلها ولكنها ظاهرة فنية ترمز إلى تحول نوعي في الرواية المصرية لا بدّ من تسجيلها .

- إشكالية الجنس الروائي :

إلى أي حد يمكن أن يعد هذا النص رواية بالمعايير التي يستعملها لتحديد مفهوم الرواية ، إنّه نص كما أسلفنا يتجاوز التقنيات التقليدية (من عقدة وحبكة وتوتر حدثي وشخصية) فهو نص رحلة في بلاد العجائب والغرائب ولكنّه كذلك يقتبس من أدب الرحلات وأساليبه وأبنيته الفنية ، وهو ما يجعله يبتعد عن الرواية باعتبارها جنساً أدبياً مخْصُوصاً إذ لم يَبْقَ من الرواية إلاّ نفسها السردي والسرد جامع لأجناس أدبية متعدّدة . ولعلنا نفضل أن نستعمل في مؤلفات الغيطاني الآن مصطلح كتابات نصيّة وهي عبارة لا يرفضها الكاتب بدوره .

الخاتمة :

خلاصة مداخلتنا أن التجريب والتجديد أو التحديث والتمثيل هي ثلاثة مفاهيم أساسية متلاصقة لا يمكن لنا أن نفهم إوالية تطوّر الرواية المصرية الحديثة بدون الانتباه إليها وتحديد أبعادها . إن نزعة التجريب التي تسم الإبداع الروائي في مصر يلج بالجنس الروائي في مطبات شائكة تزعزع

تصوّرنا التقليدي للجنس الأدبي أي الرواية ، حيث تجاوزت فيها الأجناس وتداخلت خصائصها وتكاد تصبح الرواية أشبه بنص هجين في علاقته بالجنس الذي يميّزه رلكن أليس من طبيعة الرواية أن تكون نصاً هجيناً على الدوام عندما يكون التنضيد كما يرى ميخائيل باختين « محدّداً قبل كل شيء عن طريق الأجهزة العضوية النوعية للأجناس التعبيرية ، فأمثال هذه الملامح أو تلك من اللغة تكون وثيقة الالتحام بالنوايا وبالنسق العام للتنبير المتصّل بهذه أو تلك من الأجناس : الخطابيّة الصحفيّة ، الأدبيّة الدنيا والأجناس المتنوعة للأدب الكبير ؟ » .

سؤال يطرح للنقاش ؟

شجرة الرواية
في معنى الكتابة وفضاءات التجربة

محمد عزالدين التازي

تقديم :

يمكن أن يقودنا التأمل في الرواية ، إلى اقتضاب مجازي يجعلنا ننظر إليها كشجرة غريبة ، استثنائية ، تُثمِرُ فواكه من ذهب ، وهنا نستطيع أن ننظر إلى واقع الأسطورة ، وأسطورة الواقع ،كوعي جديد يتلقاه كاتب الرواية بالعالم ، ويُعِيدُ إنتاجه عبر وسائط الكتابة الروائية واستراتيجيتها الشكلية .

لا ينبغي أن ننسى الشجرة ، فالشجرة تُنْبِتُها أرض الكتابة ، والذاكرة الشخصية للكاتب تعني مزيداً من السماد لتلك الأرض ، والقناديل الساهرة تَتَزَيَّتُ من زيت الذاكرة الطفولية ، والفواكه الذهبية مُغْرِبَةٌ دائماً ، بالنسبة للصوص البساتين المسحورة ، والنساء ، وكهنة الوقت ، لكنها تغري جنون القراءة والقراء كذلك ، تصطادهم بسحرها الخاص ، نحو عوالمها

الخاصة ، وهذا الإغراء لا يعني الشجرة الروائية في شيء ، لأنها تريد أن تكون ساحرة ومغرية بالقراءة ، لكنها مفتونة بجسدها الخاص ، وتضاريسه ، وكيفية تشكله ، وإمكان أن يتشكل على هيئة أخرى ، والفتنة هنا ، أشد من القتل .

العالم يتغير ، وجذور شجرة الرواية تمتد في أرض الواقع ، والرهان الحقيقي لوَصّافي النصوص ، بنيوياً ، هو أن يتوصلوا إلى عقلنة الفهم بدلاً من عقلنة التغيير ، إنهم يفهمون وجود الفاكهة عن طريق وصف حجمها ووزنها وشكلها والغصن الذهبي المثقل بتلك الفاكهة ، والكثافة ، والظل ، والسُّموق ، والاخضرار ، ومقاومة العواصف والأنواء . يَصِفُونَ ولا يفسرون ، أما الأسطورة فهي تكمن في أرض الواقع التي أنبتت شجرة كهذه ، وأما الواقع فهو واقع هذه الشجرة ، الحبلى بثمار أخرى لعلها الأوانس ، ولعلها العوانس ، ولعلها جلّادو هذا الوقت وكل وقت ، لعلها الأعداء ، وأصوات الموتى ، فواكهُ القتلة ، وفواكهُ الذين يأتون من الذاكرة ، فواكهُ الفضاءات الواقعية التي تمتلك أسطوريتها ، والرجال الذين عايشناهم وإن كانوا يمتلكون أسطورتهم الشخصية ، فواكهُ ليالي الأرق ، والأغاني ، وصخبِ الصمت ، فواكهُ للموعودين بالقراءة ، أياً كان موقعهم وزاويتهم القرائية ، فالفواكه هي الفواكه ، والشجرة هي الشجرة ، تبدو قابلة للإثمار بأي شيء ، حتى ما يُغضب السلطان ويُفرح الأقنان ويكون لي ولك عوضاً على فهم هذه الحياة وتجاعيدها المحفورة في التاريخ والزمن والذاكرة ، فكن رعاك الله راعياً لهذه الشجرة حتى ترى مَرَايَاها في مَرَايَاك ، أو ترى مَرَايَاك في مَرَايَاها ، أو ينتهي الأمر بينكما إلى تحطيم المرآة فلا يبقى سوى ما لا تعكسه المرآة .

الرواية شجرة ، أم ، رحم كَوْنيّ ، واقع وأسطورة ، تَنَقُّلٌ في الزمان والمكان ، وعيٌ جديد بالعالم ، تَذَكُّر ، طفولة ، بدء لا يبدأ ، وينتهي ليبدأ من جديد ، والرواية غَوّاية ، مُرُوقٌ وخروج عن الطاعة ، الرواية أَلِفُ باءِ هذا العالم . الرواية إعادة بناء لانهيارات هذا العالم . الرواية روايات ، فلو كنت صادقاً في السؤال وأنت تسألني ما هي الرواية لما وصلت إلى هذا المآل ، فلا تسأل عن جنس أدبي لم يكتمل ، واقرأه كما هو في الكتاب ، فالرواية غَوّاية ، ولا نريد لها مآلاً غير هذا المآل .

1 ـ الرواية وموضوعها :

الرواية صنعة ، وكل صنعة تستهدف بناء علاقات الانسجام والتكامل بين أجزاء المادة . الرواية لا تكون إلا بحثاً دائماً عن نمذجة كتابية مفقودة لكنها توجد كتفاصيل في المحكي السردي وجوداً أولياً يظل في حاجة إلى انبنائه داخل قواعد الجنس الروائي ، أو حتى خارجها . البحث عن النموذج هو هاجس الروائي ، ما دام رافضاً لنماذج كتابية أخرى تتصارع نصوصه معها وتسعى إلى تدميرها عبر طاقات جديدة نسميها التركيب الذي يعتمد المشهدية ، وتداخل المحكيات واللغات ، وتناسل الفضاءات ، وموت الشخصية المركزية لتحل محلها شخصيات متعددة في الأزمنة والأمكنة والدلالات الرمزية . الرواية كما يقول باختين جنس لم يكتمل ، بمعنى أنها تنفتح على حدود لا حدود لها ، وتحتوي أجناساً ما قبل روائية ، وأشكالاً أخرى من التعبير .

ولعل هذا المنظور للرواية يسمح لنا بطرح سؤال وجيز وهام في نفس الوقت : ما هو موضوع الرواية ؟ أو بصيغة أخرى : هل للرواية موضوع

تختص به عن موضوعات الشعر والمسرح والسينما والتشكيل ؟ إن هذا السؤال ينوي أن يقود إلى مؤامرة ، ولعل المؤامرة تبدو فاشلة قبل التنفيذ ، إذ أن موضوع الرواية هو الواقع ، ولكن الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول واللا مرئي ، كما تقول ناتالي ساروت ، ويمكن قراءة مقولة ناتالي ساروت بطريقة أخرى أكثر انفتاحاً ، فهي تُميّز بين واقع الناس وواقع الروائي ، واقع معروف لدى القارىء ، وواقع جديد يكشف عنه النص ، فالروائي يعيش واقع الناس ولكنه يعيد إنتاجه ، وإعادة الإنتاج هي موقف وموقع ، موقف من العالم وموقع لتلقي هذا العالم ، وكلاهما يسمح بإعادة تشكيل العالم وبنائه من جديد ، ففضفاضية كلمة الواقع تقودنا إلى متاهات ، وتجربة الواقع كما عاناها الكاتب وتمثلها وأعاد إنتاجها تقودنا إلى متاهات أخرى ، فعن أي شيء نبحث ؟ عن الموضوع أم عن كيفية كتابة الموضوع ؟

كل موضوع ، سواء أكان ينتمي إلى المعيش أو عالم الذاكرة ، أو التاريخ ، أو الحكاية الشعبية والشفهي ، أو الشعري بمعناه كرؤيا ، أو البداثي ، المستعصي على تصنيفات الجنس الأدبي ، والبصري ، والمرادف لعالم الكتابة يمكن أن يكون موضوعاً للرواية ، والمشكلة الحقيقية بالنسبة للروائي لا تكمن في الموضوع ، وإنما في تَوْليف الموضوعات واستثمار كل الإمكانات السالفة داخل منطق حكائي يبدو لا منطقياً بالنسبة لمراهنات العقلانيين والتجريبيين معاً ، ما دام يَبْني منطقه الخاص ، الذي هو منطق الكتابة ، كتجنيس للسياسة ، وتَسْييسٍ للجنس ، وأسطرةٍ للواقع وبناءٍ للأسطورة في إطار الواقعي ، وقراءة للتاريخ كماضٍ يمتلكُ بعض تجليات الحاضر . هل هناك كاتب لا يجد ما كتب ؟ لكن جميع الكتّاب يَحارُون كيف يكتبون . الكاتب لا يفسر العالم ، ولا يغيره ، وإنما هو يسعى إلى وصفه كما يراه ، والرؤية هنا عنصر تأسيسي للرؤيا لكنها ليست كل شيء ، فالرؤيا كل

جامع ، وطريقة في التفكير تنفتحُ على جملة من التأويلات ، والتفكير لا ينفصل عن أساليب القول ، والمجازاتِ والرموز ، والطريقةِ التي تنبني بها شعرية التفاصيل .

موضوع الرواية هو موضوعات التاريخ ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وحقول الايديولوجيا ، لكنها في ذات الوقت ليست ذات موضوع ، فموضوعها ليس هو ما يشكل ثقافة الكاتب ، أو وعي أو لا وعي شخصياتها ، أو استنادها إلى مرجعيات وإحالات على الأماكن والوقائع ، فحيث يوجد السرد توجد الرواية ، والسرد يوجد في الملحمة والدراما والشفوي والبصري والخطابات اليومية والسينما والتشكيل وكل ما هو سرد ، فالرواية تُؤَلِّفُ سردها من السرد نفسه ، حيثما كان ، وهو موجود في كل شيء ، فمشكلتها هي مشكلة التأليف ، وخلق علاقات البنية ، والتصادي بين تفاصيل المحكي ، وخلق الإشارات القِرَائية التي تتغير باستمرار ، ولربما بَثُّ خطاب كذلك الخطاب الذي يلقيه الله إلى العالم ، لكنه ليس طوباوياً ، وليس أخلاقياً ، وليس أحادياً لأنه خطاب الخطابات ، فخطاب الرواية هو خطاب الخطابات ، لأنه يأتي مُشَكْلناً ، لأنه رُؤْيَوِيّ ، كاشِفٌ ومكشوف .

2 ـ مؤلف الرواية :

من هو مؤلف الرواية ؟

يبدو الجواب مربكاً ، أو أن الوعي بحضور المؤلف يريد للجواب أن يكون إرباكياً ، خاصة عندما يتحول المؤلف إلى شخصية روائية تقوم بوظيفة السارد ، النظرة التراجعية للنقد التقليدي تريد دائماً أن تجعل من المؤلف قطباً أساسياً لتفسير العمل الروائي ، والنظرة الجديدة للنقد الجديد تسعى إلى التمييز بين المؤلف كسارِد ، وهنا يتحول إلى شخصية ورقية ، كباقي

الشخصيات الروائية الأخرى ، وليس المؤلف ككائن حي .

شخصياً ، أنظر إلى ذلك الكائن الحي ، الذي يُكْتِبُ اسمه عادة على غلاف الرواية ، كإنسان عادي لا يتمتع بأي امتياز ، فأسطورة الكاتب ، يمكن أن تنقلب اليوم إلى كاتِبِ أسطورة الواقع ، والرياح نفسها ، تلك العواصف والأنواء اليومية التي تعصف بأرواح كل مواطني هذا العالم ، تكون عادة ، أكثر عصفاً بأرواح الكتّاب ، ولهذا يمكن أن نتصور الكاتب كائناً روحانياً ، مسكوناً بالأحلام والرؤى والتوقعات ، إنه بكل بساطة ، قارىء يعيد إنتاج ما يقرأ ، مريض ولكنه يصحو دائماً في الساعات الأولى من بياض هذا العالم ، سياسي غير محترف ، ومُنَظِّرٌ يرفض التنظير ، عاشق خائن ، ليليٌّ ونَهَارِيَ ، صاحب خسارات كبرى ، ملعون ورافض ، راصد ومرصود ، يعايش كل النساء في امرأة واحدة دون أن يضع كل الساسة في خانة واحدة ، آخر من يموت وهو المؤرَّق بسؤال الموت ، مُتردِّد ، يشكُّ دائماً فيما كان قد أيقن فيه ، طفل ، حريص على واجباته اليومية ، يسرق الوقت لكي يحلم ويكتب ، ولا يطمح إلى منصبٍ أو تمثيلٍ للآخرين ، يُعارض ، يستمع إلى حوارات الموتى ، ويرعى النباتات بعناية حتى تطفح ، تطفح النباتات وتطفح معها بعض الخطاطات البانيّة للعالم من جديد ، فمشكلة مؤلف الرواية هي أن يبني العلاقات بين التفاصيل ، وأن يجعل لشخصيات الرواية ذاكرة وموقفاً ورؤية للعالم ، أن يَلْحَمَ بناء العالم ، وأن يَخُونَ نصَّهُ السابق مع نصِّه اللاحق ، أن يُشَظِّي عالمه الموجود ، وأن يصنع منه عالماً متشظياً آخر .

قد يكون هناك أناس كثيرون في هذا العالم تنطبق عليهم هذه الصفات ، لكنهم لن يكونوا سوى مؤلفين للرواية ، وليس دائماً ، تنطبق هذه الصفات على مؤلفي الرواية .

3 ـ العاشق والتاجر :

العاشق باع فرسه واشترى بثمنه خلخالاً للمعشوقة ، والتاجر باع خلخال أمه واشترى به سهماً صغيراً في شركة للاسمنت . ما هي طبيعة العلاقة التي تقوم بين العاشق والتاجر ؟

العلاقة مستحيلة ، ولكن يمكن أن نفترض أن يكون التاجر عاشقاً ، لكن عشقه لن يكون صُوفياً أبداً ، ولن تتحدد رؤيته لموضوع العشق إلا على أساس أنه نزوة ، مغامرة بحساب الربح والخسارة ، امتلاك ، بيع وشراء ، مقايضة ، ويمكن هنا أن يتحول التاجر عاشقاً إلى قواد ، فموضوع العشق هو موضوع سلعي ، استهلاكي ، سرعان ما ينساه ويتجاوزه إلى حساب آخر من حسابات الربح والخسارة .

هل ينطبق هذا التصور على الكاتب والناشر ، وهل يكون الكاتب هو ذلك العاشق ، والتاجر هو الناشر ؟ ربما ، ولكن ليس دائماً ، وبالنسبة للشخصين معاً ، فقد يتحول الكاتب إلى تاجر ، والناشر إلى عاشق ، في استثناءات قليلة حبذا لو تمكنا من التنويه بها هنا في هذه المناسبة ، لكن الأمر لا يعدو أن يكون استثناءاً ، فالروائيون في غالبيتهم لا يستهدفون الكسب المادي من وراء الكتابة ، والناشرون في غالبيتهم يستهدفون ذلك من وراء نشر الكتاب ، فبأي معنى يمكننا أن نتحدث عن الناشر العاشق لرواية ينشرها ، أو عن الكاتب الذي يُحوِّلُ رأسماله الرمزي إلى رأسمال مادي ؟ هل يمكن طرح هذا التصور في واقع علاقة الكاتب الروائي العربي بالناشر العربي ؟ ربما . قد تكون هناك استثناءات للقاعدة غير معروفة من خلال الدراسات السوسيوثقافية التي ترصد عملية القراءة كاستهلاك سلعي كما هو

الحال في الغرب ، وترصد طبيعة مستهلك القراءة ونوعها ، بَنْكِيّ ، مُطلِّق ، طاعنٌ في السن ، طالب الخ . فالمعروف أن كل قرّاء الروائيين العرب من الطلاب والمدرّسين العرب ، ما عدا استثناءات قليلة ، ودراسة السوق تحتاج إلى وعي خاص لدى الناشر ، كما أن تنشيط السوق ، بواسطة الإعلام ، ووسائل أخرى ، يحتاج إلى شروط حضارية يبدو تحققها مثالياً في واقعنا الراهن . والمشكلة هنا أن التاجر لا يعرف طبيعة السوق التي يتعامل معها ، ولا يسعى إلى ترويج البضاعة بأي شكل من الأشكال . والتاجر شَكَّاءٌ أبداً ، فهو يُعَلِّلُ كساد الكتاب بارتفاع سعر الورق ، وعدم إقبال المواطن العربي على القراءة نظراً لظروفه الاجتماعية ، ومشاكل تحويل العملة لمرور الكتاب بين بلد عربي وآخر ، والضرائب ، أما العاشق فينسى العشرة في المائة ، لأنه كان هو نفسه من باع فرسه واشترى به خلخالاً للمعشوقة .

هل العلاقة مستحيلة ؟ ربما ، لكنها موجودة دائماً رغم استحالتها ، وعلينا كعشاق ، أن ننتظر لمزيد من الوقت ، حتى يعشق كل تجّار أسواق النشر فواكهنا الذهبية ، وهذا مستحيل ، لكننا ننتظر .

4 ـ الرواية والقراءة :

القراءة علاقة مع النص ، فالنص لا يوجد خارج القراءة ، والقراءة هي ما يخلق للنص وجوده بالفعل ، عبر المعاني والدلالات والرموز التي يحفل بها . و بدون القراءة يظل النص في حالة انتظار ، فالقراءة لا زمن لها ، أو أنها توجد في كل الأزمنة ، ولكل زمان قراءته أو قراءاته للنص الأدبي ، الرواية دائماً في حالة انتظار للقارىء ، والقارىء يمتلك ثقافة واستعدادات وحساسية جمالية وقدرة على الكشف والاستكشاف ، إنه يُضيءُ النصَّ الروائي ، وبه يستضيء ، يراوده ، يُغازله ، يدَّعي دائماً أنه قد همَّ به

ولكنه في أعماق سريرته يؤجل ذلك إلى موعد آخر ، حيث تتوفر له استعدادات معرفية وجمالية جديدة ، وبذلك تتمدّد قراءات النص الروائي الواحد ، على مستوى القارىء الواحد ، وهو يعيد طرح مشاكل المقاربة المنهجية ومشاغلها ، فالقارىء صاحب موقع ، وسواء أكان الموقع ايديولوجياً أو اجتماعياً أو نفسياً أو جمالياً محضاً ، فالنص الروائي يظل مفتوحاً على كل القراءات الممكنة ، نظراً للمعاني النهائية التي يحملها .

للقراءة تاريخيتها وانحصارها في القارىء ، سواء أكان قارئاً منتجاً أو استهلاكياً . أما الرواية فهي تمتلك شجاعتها في الزمان والمكان ، عبر الانتشار ولا محدودية القراءات التي تُمارسُ عليها . واليوم ، يمكننا أن نُبشر بموت القارىء الذي كان يصفّي حسابه مع النص الأدبي ، بالحكم عليه وتصنيفه وإغلاق مدارات إشعاعاته ، وأن ننظر إلى القراءة على أنها نشاط بانٍ تُحدِّدهُ مستويات التلقي ، فالقراءة الأمثل ، هي التي تقارب الرواية باعتبارها نظاماً ، وتسعى إلى الكشف عن طبيعة تشكُّلِ هذا النظام ، والقراءة الأمثل ، هي التي تُقيِّمُ تأويلاتها للنص الروائي على أساس علمي ، ينطلق من علم الدلالة ، ولسانيات النص ، وتحليل الخطاب ، القراءة الإسقاطية التي تَعْبُرُ النصوص باتجاه المؤلف أو المجتمع ماتت ، والقراءة التي ترفض السياق الخالص ، وتنظر إلى أن السياقات تأتي إلى الإنسان مُشَفَّرةً ومُشكَّلةً ومنظمة في لغةٍ هي قراءة عصرنا .

كل قراءة هي قراءة ناقصة ، ولذلك فهي تتطلب قراءات أخرى تصحيحية .

الرواية تنتظر قارئها دائماً ، وبغض النظر عن القراءات المدفوعة بدوافع جامعية أو حزبية أو ولائية ، فالرواية لا تخسر شيئاً ولا تربح شيئاً ، لأن زمن قراءتها يظل مفتوحاً على الأزمنة والأمكنة ، إذ ليس من مهام

الروائي أن يُحَفِّزَ على قراءة روايته ، فذلك متروكٌ لسحر الفاكهة الذهبية ، ولمقاومتها للنسيان .

5 ـ الرواية والسيرة :

التعاقد بين القارىء والكاتب ، خدعة أملتها بعض محاولات التنظير المندرجة في إطار نظرية الأجناس الأدبية ، الرواية سيرة للمعيشِ اليومي ، بتفاصيله المُتخيِّلة ، الممكنة والمحتملة ، وهي سيرة للمرئيات والأحلام والمشاهدات والتذكرات . إنها لا تسعى إلى أن تكون وثيقة حيَّةً عن حياة الكاتب بالمعنى الحرفي ، ولكنها تطرح رؤيته للعالم . الكاتب المسمى على غلاف الكتاب ، لا يوجد كاسم من بين شخصيات الكتاب ، والوقائع هي التوقعات ، لكن التوقعات هي أيضاً وقائع ، ومادة المحكي الروائي ـ وإن كانت لا تمت إلى حياة الكاتب الحرفية بصلة ـ فإنها تنتمي بالضرورة إلى نشاطات التخييل التي يمارسها الكاتب .

كاتب السيرة الذاتية يكتب كتاباً مليئاً بالبياضات ، التي تَرجع عادة إلى فقدان مؤقت للذاكرة ، أو إلى عوامل أخلاقية أو دينية لا يريد أن يصرِّحَ بها الكاتب ، أو إلى مكبوتات تمَّتِ السيطرةُ عليها بعدما تحولت إلى حالات واعية بذاتها ، والبياضات دائماً موجودة في السير التي يكتبها الكتّاب عن حياتهم الخاصة ، لأن الأمر هنا يتعلق بالاعتقاد بكون تجربة الكاتب في الحياة هي تجربة استثنائية ، مُتفرِّدة ، تحظى بقداسة خاصة . لكن كاتب السيرة الذاتية غالباً ما يُمارس الكذب المُتعمَّد ، لتزيين حياته الخاصة أو إظهارها بمظهر المأساة ، أو البطولات الخارقة التي تحدَّى من خلالها واقعه الاجتماعي ، ومن ثم فهو يُؤثِّثُ فضاءات السيرة لتتكيف مع الموضوع ، ينسى ما ينساه ولا يتذكر إلا ما يريد ، أما الروائي فهو يعي حقيقة

ما يكتب ، إنه يمارس الكذب الروائي .

الروائي يكتب عالماً يستقي مادته من المعيش ، والذاكرة ، والأحلام ، والتاريخ ، والميثولوجيا ، وأخبار الجرائد ، والرؤى والكوابيس ، وذاكرة الطفولة ، وفي جميع الأحوال فالأنا الكاتبة تختلف دائماً عن أنا الكاتب ، والمطابقة وإن كانت غير مستحيلة ، فإنها مفقودة على كل حال .

لم أكن في أي من الروايات التي كتبتها واحداً من الشخصيات ، لكني أحضر فيها ، معها ، عبرها ، أبداً ، أعيرُها بعضاً من ذاكرتي وأمنحها كثيراً من النسيان كي تتحرر وتخوض تجربتها الخاصة ، إنها تكتبني ، تسلمني أحياناً ، تفاجئني ، تأتي إليّ ولا آتي إليها ، وعلى سبيل المثال ، يمكنني الآن أن أعيد النظر ، في مساءلة « فراولا » إحدى شخصيات روايتي : « فوق القبور / تحت القمر » فقد حلمتُ ذات أيام وليال وأنا يقظانٌ بطائر أبيض ، أسود العينين ، ذي منقار حاد أصفر ، وهو يأتي إلى غرفتي من المجهول ويطاردني ، ينقضُ علي ليفقأ عيني . أُباعدُ ما بيني وبينه وأنا أستحضر وعيي بأن في الأمر خدعة ، والطائر هو الطائر ، يُخضخضُ جناحيه ويتوقف عند إحدى زوايا غرفة نومي ، يهاجمني ، أقاوم بيدي ، أمارس لعبة الهجوم من أجل الدفاع عن النفس . أمسكُ بين أصابعي رغوةً أو مسحوقاً أو نِثَارَ ريش ، لكنه هناك ، في زاوية الغرفة الأخرى . إنني لا أنوي أن أخسره في هذا الوقت ، ولكن ما أريد قوله هو أنه قد قادني إلى مصلحة المستعملات الطبية أكثر من مرة ، وفي كل مرة كانوا يحقنونني بحقنة مهدئة لأعود إلى نفس الغرفة وأجده هناك في انتظاري .

وماذا عن فراولا في الرواية ؟ هي ألمانية وأنا مغربي . هي مؤمنة

بالغيب وأنا علماني . هي قادمة إلى مزار يهودي في المغرب قصد الاستشفاء من حالة الطائر المرعب وأنا ذاهب أبداً نحو تخومي . لكنني أعطيتها تلك الحالة المعيشة ، وجعلتها تعيشها ، فهي عصابية وأنا عصابي ، فهل تكون فراولا في الرواية هي أنا ، أم أنني أنا هي ، أم أن كل واحد منا يسير في طريقه ، والكتابة لا تكون بغير عصاب ؟

كائنات الورق ، تكون دائماً كما عرّفها بول فاليري ، شخصيات أحياء بدون أحشاء . أما الشخصيات التي لها أحشاء فلا وجود لها إلا في السيرة الذاتية . وأنا أتساءل دائماً : لماذا يكتب الروائيون سيرهم الذاتية ، وهم يكتبونها دائماً في الرواية ؟ هل هناك خلاص للبطل غير هذا الخلاص ؟ وهل هناك بطل ، في زمن تموت فيه البطولة ؟ هل هناك كتابة تسترجع ذاكرتها دون أن تتخيل ؟ كيف ؟ الرواية فعل تخييلي ، والكاتب هو من يمتلك القدرة على الخيال .

6 ـ الرواية ولغاتها :

تستطيع الرواية أن تخترق نقاوة اللغة وخلوصها ومعايير فصاحتها القديمة التي أرستها قواعد البلاغة التقليدية ، ذلك لأن الرواية جنس أدبي هجين ، تتفتح فيه اللغات كما تلتقي في جسده سلالات المحكي ولغاته بكل لغط الشوارع ومظاهر التعبير الاجتماعي اللغوية ، لأنها تعبير عن شخصيات متمرسة في التربة المجتمعية . لكن الكاتب أو السارد ، غالباً ما يستخدم أسلوبه الخاص في النيابة عن تلك الشخصيات ، بتاريخيتها ، وأسطوريتها ، وانتمائها العرقي والديني والقومي والجغرافي ، ليجعلها تقول ما يشكل خطاب الرواية ، والخطاب هنا غير مُوَصَّلٍ عبر اللغة التي تحمل ذلك الخطاب . إن الأمر لا يتعلق بحوارات الشخصية داخل الرواية ، بل

بلغاتها الخاصة ، ذات الايحاءات الثقافية والدينية والاجتماعية ، بل بهذياناتها وتحررها من الأسلوب الأدبي المنمّق والشاعري ، البليغ بلاغة أساليب الشعر العربي القديم ، أو النثر العربي القديم ، كما نَظَّرَ لها السبكي والخطيب القزويني وغيرهما من أعلام البلاغة العربية .

الرواية تخون كل تلك التنظيرات ، لأنها تنحت لغتها من الصخر من جهة ، وتستقيها من الشارع من جهة أخرى . كيف تتكهّنُ امرأةٌ عربية معاصرة ، عجوز ، أن تشتمُ ، أن تنظر إلى السياسة وتحولات العصر ؟ ما هي اللغة التي تمارسها في الدعاء ، ومقاربة الجنة ، وما لغة اليهودي العربي ، وما لغة الجزار والعامل والفلاح وساعي البريد ؟ وهل تكون هذه اللغة مُثقلةً بايحاءاتها الدينية والاجتماعية ؟ هل وظيفة الرواية هي أن تُشكّل لغتها الخاصة من كل هذه اللغات ؟ ربما .

لكن الروائيين العرب لم يتخلصوا بعد من عقدة البلاغة العربية ليسمحوا لشخصياتهم المتخيلة بأن تمتلك لغاتها الخاصة ، عبر ملفوظات ، وصيغ تعبيرية ، ومعاجم تنتمي إلى حقول مختلفة ، ليحرروا الرواية من التصنيع حتى تتمكن من مقاربة الصنعة ، والمسألة هنا لا تتوقف على حدود الوعي النظري ، بل إنها قدرة على التخلص من تركة القيم الأدبية الماضوية ، ومحاولة الدخول في اللغة التي تحتوي كل اللغات ، ما دام المفهوم الحداثي للنص الروائي يجعل منه أفقاً مفتوحاً على الواقع والتوقعات ، وتجاور الوقائع التاريخية مع الوقائع المتخيلة ، والشفوي مع المكتوب ، والبصري مع الموصوفات الشهية .

إن الخطاب القومي ، حول لغة واحدة توحد عالمنا العربي ، ما زال يكبلنا بأغلال سلاسة اللغة ونقاوتها ، وما زال يعوق الخصوصية التي يمكن أن تحظى بها الرواية ، كتعبير أدبي ، بخلاف التعليم والإدارة ووسائل تنظيم

المجتمع الأخرى .

التصورات التي انطلقت من استخدام الدارجة في الحوار ، كانت ساذجة ، والتصورات التي جعلت الكتابة الروائية تفتح مجال لغاتها أمام الشخصيات ، كانت صائبة ، ولماذا لا يتحقق السرد في الرواية بلغة السارد ، وبهذيانه الخاص ، ومخزونات ثقافته الدينية والاجتماعية والسياسية ؟

إنني لم أتجرأ على فعل هذا في رواياتي إلا بنسب قليلة ، لأنني لم أتحرر من عُقدِ فصاحة الأسلوب العربي ، ولأني لم أمتلك بعد الاستعدادت التقنية التي تجعلني أُنطِّقُ شخصيات الرواية بلغاتها ، وثقافاتها ، ومدلولاتها الاجتماعية ، فكل ذلك تحتويه اللغة ، والوعي بالمشكل ، ربما يساهم في تجاوزه ، ولكن سؤال الرواية ولغاتها هو سؤال سيبقى مطروحاً على الروائيين ، لاختيار أساليب الإجابة عنه عملياً ، ففي مجال الأدب ، لا تكون هناك وصفاتٌ خاصة بالمشاكل التقنية ، بل إن الممارسة الأدبية هي ما يُجسِّدُ أشكال الخروج من المشاكل .

7 ـ الرواية والوصف :

مشروع الوصف هو مشروع الفضاء والشخصيات والأزمنة من حيث تحوُّل المرئي إلى مقروء . فهل الوصف محاكاة للمرئي ، وهل هو ترجمة للمرئي إلى اللغة ؟ هل خصائص الشيء أو المكان في الواقع هي نفسها خصائصه وهو يدخل حيز اللغة ؟

حينما يبدأ الوصف ، يبدأ معه ذلك التَّعَاطُفُ بين موضوع الوصف وبين البعد المعرفي والبعد السيكولوجي والبعد الجمالي والبعد الوظيفي لطبيعة هذا الوصف . وهذه الأبعاد الأربعة في ارتباطاتها بالعملية الوصفية

تجعلنا نعيد تأمل الموضوع من جديد ، إذ أن الواصف ، سواء أكان سارداً أو شخصية روائية ، يتحلّى دائماً بـ :

ـ معرفته الخاصة بموضوع الوصف ، وهي معرفة تمتلك نوع امتلاكه للموضوع .

ـ حالته السيكولوجية وهو يقارب موضوع الوصف ، أي مجموع المسافات الشعورية التي تربطه بالموضوع .

ـ لجوئه إلى الإشارات الوصفية ، والاجتزاء ، والتكثيف ، وتقديم موضوع الوصف كشيء مبني ينسجم مع رؤيته العامة للموضوع .

ـ استهدافه لوظيفة تزيينية جمالية أو دينية أو نفسية أو سحرية (عجائبية) أو سُخْرَوِيَّة (من السخرية) أو غيرها من الوظائف التي تبرر الوصف وتدمجه في علاقات البنية العامة للنص الروائي .

الوصف منظم ، أي أنه يتبع في تسلسله منطقاً معيناً ، الوصف يُعرف بذاته . الوصف تلقائي . السرد حيوي والوصف تأملي رغم تلاحمهما ومظاهر التعطيل التي يمارسها الوصف على السرد . الوصف سردي والسرد وصفي ، والحدود تهم عملية القراءة ، أما عملية الكتابة فهي مشغولة دائماً ببناء ذاتها ، وبإعادة إنتاج معاني موضوعات الوصف ، ولهذا السبب تَصِفُ كتابةٌ ما نفس الشيء بصفات وتصف كتابة أخرى الشيء نفسه بصفات مغايرة ، ذلك لأن المتخيل السردي يتشاكلُ مع المتخيل الوصفي . ما معنى أن يحظى الوصف الاثنوغرافي بمكان الصدارة في رواية ما ، ويحصل اشتمال الوصف في رواية أخرى بإعادة خلق موضوع الوصف وتنضيده حاضراً أمامنا ؟

الوصّاف والعرّافُ شخصان متّحدان ، ما دام الوصف يمحو الوصف ، وما دامت اللغة هي ما يشخص دلالات هذا الوصف ، وما دام

العراف نفسه يعيد تشكيل العالم من جديد ، وما دام الوصّاف في حاجة إلى وصّافٍ آخر يصفُ الوصف ، وما دامت هذه هي حالة العراف .

الوصف رُؤْيويّ ، وكنا نعني بالروائية نفس الأشياء والشخوص والأماكن والأزمنة انطلاقاً من رؤيتها التي تسعى إلى جعل المرئي حاضراً ومقروءاً بمعانيه الخاصة التي تمنحها إياه اللغة ، لا بمعناه المطابق للواقع ، ولهذا السبب فالوصف انتقائي ، يندرج ضمن غاية محددة هي خلق بعض العلامات الدالة داخل نسيج الرواية .

8 ـ الرواية والفضاء :

أعتبر مشروعي الروائي هو مشروع فضائي ، فالسرد المُفَتّت ، المسرود على شكل تقاطعات ومتتاليات وتَوّازٍ ، يظل دائماً في حالة بحث عن تنظيم فوضاه ، ومن أشكال تنظيم هذه الفوضى تَبْوِيءُ الأحداث في الفضاء ، وجعل الشخصيات واقفة على أرضية الخشبة ، إلا أن تعامل الكتابة الروائية مع الفضاء هو تعامل نوعي ، فمِن الروائيين من يجعله مجرد مكان للأحداث ، ومنهم من يبنيه بناءً خاصاً يمنحه المعاني والدلالات التي ربما كانت هي معانيه ودلالاته الأصلية ، أي الكامنة في بعده المرجعي .

الفضاء ليس زمنياً فحسب ، بل إنه تاريخي كذلك ، فإذا كانت للفضاء أزمنته فله تاريخيته ، أي أنه مجال للسحر ، والخرافة ، والأديان ، وصراع الايديولوجيات ، والرموزُ الكامنةُ فيه تظل في حاجة إلى الكتابة التخييلية التي تلتقط إشاراتها ، وأصواتها الداخلية ، وأبعادها الرمزية ، هذا إذا لم نقل إن الكتابة التخييلية تُرمِّزُ فضاءاتها .

إن وقوف المكون الفضائي في الرواية عند مستواه الجغرافي ، كاستحضار الشوارع والمقاهي والعلامات المكانية الأخرى لا يعدو أن يكون

سوى جزء صغير من بنية فضائية عامة تعمل الكتابة على شحن عناصرها بالدلالات والرموز ، وجعل الوصف يشتغل في دائرتها ، وإلا فلماذا تختلف الروايات التي استوحت نفس الفضاء ، أو استندت إليه كمرجع ، أو أعادت تشكيله داخل الرؤية والصياغات والخطابات ؟ هناك روايات عربية كثيرة اشتغلت على فضاء القاهرة ، أو دمشق ، أو بيروت ، أو فاس ، ولكنها تختلف ، وهذا بديهي ، لأنه يؤكد لنا قوة الكيفيات التي يشتغل من خلالها حضور الفضاء ، أو استيحاؤه ، أو محاورته .

فضاء الرواية ليس فضاء مَدِينيّاً دائماً ، لأنه فضاء للكتابة ، فضاء للحلم واستيحاء الواقع وتفجير الذاكرة ، والأماكنُ تتناسل ، تتحاور ، تتصادى ، تخترق سكونيتها الظاهرية نحو التأمل في بدائية الفضاء الذي يحتويها ، وسحريته ، وعُنفه ، ومقاومته للظلم والخراب والاحتلال ، وشهادته على التحولات التاريخية والتغيير الذي يناضل من أجله بعض الناس الموجودين في دائرة هذا الفضاء .

فضاء الرواية تناسخٌ ، كيمياءُ أماكنَ وألوانٍ وظلالٍ وتواريخَ ومسافات ، بارقة في ذاكرة شخصيات الرواية ، سِحْرٌ ومجال للتجليات ، مساحة فارغةٌ بيضاءُ تنتظر أن تتأثث ، إنه كذلك استراتيجية ، وتجاوزُ ما لا يتجاوز ، انفتاحٌ وانغلاق ، أسطورةٌ وواقعٌ عنيف ، إيحاءٌ واستيحاء ، والفضاء يعيش وجوده الخاص وينتهي كدلالات ورموز ، وهو أولاً وقبل كل شيء ، فضاء لِتَجاوُرِ الحياةِ والموت ، الحرية ومنع الحرية ، رموز الطبيعة ورموز الأسطورة ورموز الواقع ، وفضاءُ الرواية لا يكون بدون وظائف ، كما أنه لا يكون بدون دلالات .

ملحق أول :

نصوص مختارة من رواية « العباءة »
منشورات افريقيا الشرق 1988

النص الأول :

« أيها الحرفُ علِّمني . طاوِعْني أيها الإزميل . كُنْ حاداً وليِّناً لتعرف طريقك . طريقُك في المادة الصلبة البيضاء تحفر فيها أخاديدك ودروبك . أنت أصابعي . أنت يدي وعيناي وجسدي أيها الإزميل . احفر لي طريقاً في الحرف ومع الحروف وفي دروبها أسير . في مجراك يسير الحرف ، يَتَكَوَّن ، يُطِلُّ ويرى كل شيء في هذه الساحة . هذه حروفي وأنا أُكَوِّنها بالإزميل .

لا تنس أن تُحَرِّكَ الساكن ، وتفتح المغلق ، وتبدأ ما لم يبدأ ، وتقول ما لم يُقَل ، وتُرَوِّضَ لحظة الدهشة التي فيها تنكَشِفُ العلاقة بين طرفك الحاد المسنون وبين اللوحة الرخامية البيضاء .

اكتب الشهادة يا أنت يا أصبعي ويدي وعيني . اكتب حروفك بصنف التوحُّدِ الديني بين المادة وبين لهبك اللا مرئي ، وأعطني النشوة ، أعطني راحة الإحساس بالتكون والبدء كلحظة اللِقَاحِ الشجري .

أنت الدم ، واللهب ، وانغلاق العالم على شقَّين ، وأنت الماء في جريانك العذب القاسي ، في رحلتك التي فيها أدعوك ، وأسمعك ، وأحسك قبل أن أراك أيها الإزميل .

احفر باللهب والشهوة والدم . لا تطعن . كُنْ رقيقاً في انسيابك الأزلي حيث ضاع زمنك وبقيت أنا في هذه الساحة أشكو من ظِلْمَائي .

يا ماء عيني ، أيها الإزميل لا تتوغل ففي اللمسة ما يكفي من الجراح » .

(ص 11 ـ 12)

النص الثاني :

« إليَّ بالمناشف والمزهريات ومواقد الحطب . إليَّ بأسرة الدعة والمناغاة الزوجية . أعطوني السيف والميزان وأعطوني الورقة . في الورقة الحرب وأنا تعلمت . تعالوا قبل أن أنفض ألواني وأشجار ربيعي وغابتي الذهبية . ها ذراعاي تَوَزَّعا على أرض يمينٍ وأرضٍ يسارٍ ثم سافرا مع ضوء عيني . أكُلُّ هذا والحرف لا يطاوعني ؟ أكُلُّ هذا والرياح السبع تذرو حروفي فوق مياه المحيطات ؟ والعالم الذي انفلق إلى شقين ، والدم واللهب وطريق الحروف ؟ أنا قلت اعطوني السيف والميزان . خذوا الميزان واعطوني السيف . اعطوني السيف وخذوا الميزان . خذوهما معاً فأنا لم أختر بعد ، وحين سأختار سأمتشق حاشيتي وأذهب . لا مكان لي الآن . اليد كَلَّتْ وضَوْءُ العَيْنْ قليل والإزميل لم يعد حادًّا كما كان ، أصبح يَضَلُّ طريقه ولا يعرف كيف يسير فوق بياض الرخامة الصلبة ويعلن جُبنَهُ حين يتراجع . أنا سأعطيه ناري . سأنفخ فيه من روحي . أنا سأنهض وأعطي الحروف دمي .

ضوء عيني قليل .

نهاري سحابة .

الحروف اختلت وتوزعت وتصاحبت وتواعدت ورَأَتْ أن تغادر المكان وتتجمّع في مكان آخر .

تعالي يا حروفي . لَوِّني عينيَّ بأسودك القاتل . ها عيناي سأحفر عليهما بالإزميل حروفاً من حروفي التي ضاعت . ها جسدي العاري صار غابة ، بحراً ، وِكْراً للنسور ، متاهة ، مشتَلاً للزهور البرية ، عيني قط ، حرفاً من الحروف التي ضاعت .

السيف هو الحرف .

لا ميزان .

خذوا السيف وأعطوني حروفي كي أضعها في الميزان ، أو أصنع منها ميزاناً . هذا الحرف وهو الحي الذي لا يموت . لن تموت حروفي . انسحبوا الآن ودعوني وحيداً . » .

(ص : 63 ـ 64)

النص الثالث :

« عين .

كاف .

لام .

راء .

تحَرَّفْ أيها الحرف وأنا أسكب فيك ماء عيني . مِلْ على ذاتك أو صِرْ مجَرى للانحناء والتهاوي ، للشموخ المحمول على امتداد لا نهائي . اشرب من دمي وضوء عيني وانهض حتى أرى فيك صلاتي والماءَ الذي يترقرقُ قطرةً قطرةً بين تجاويف الصخور . لك صوت القطرة ، وعبق المداد المضمَّخ برائحة تحتيَّة ، وانتشارٌ في المدى ، فوق الصفحة ، خارجها ، فوق المقبرة والمدينة والصوامع والدروب ، فوق ضوء العين ، في الذاكرة التي تنقلب ضداً على الجاهز والمحفوظ . انتشارك نور عقل وصفاء رؤية ولذة عذاب وغياب في الحضور . بيني وبين الحرب حتى أصل وأُحَقِّقَ مبتغاي .

ألف .

ياء .

لام .

سين .

واو .

نون .

كلها كانت حروفي وما تزال . أناأنحني وأميلُ مع إمالةِ الحرف حيث يميل . للحرف أرضه وسماؤه ، أنهاره وناره التي تحرق العالم وتبدأه من الرماد . وأنا كان لي حرف ، والحرف وطن ، جنة أو جهنم ، ابتعاد أو قرب ، وحدة وتردُّدٌ بين اليقين واليقين ، اكتشاف لبكارة الأشياء ، توحُّشٌ واستيحاش ، دخولٌ في صفاقة المُحجَّب واللا مرئي . والحرف هو البدء . صدقني أيها الحرف فأنت نارنا التي بها نحترق . الجريدة قالت ، والكتاب قال ، واللافتة والمنشور السري والدفتر المدرسي والوثائق العسكرية والمخطوطات والهيروغليفيات ، وخطاطة بداية الحرف ، وشاهدة القبر واللثغة/ الأولى والطير الزاعق والمزقزق والمغرد والبحر والرياح وانكسار الأشياء والتوجع . كلها حروف مكتوبة أو منطوقة وأنا أخطها على نقا الرمل أو فوق بياض الرخام . بادِئْني أيها الحرف وقُل لي . أدخلني بين حَنَاياكَ وطِرْ بي نحو أرضك وسمائك ، أقبيتك ودُروبكَ الموحشة وأودية النسيان ، حيث يكون البدْء . أحرقني بنارك .

نار اللام ،

والسين ،

والنون ،

والياء .

هذا ماء عيني وهذا ماؤك أيها الحرف . ماء جاف لا مرئي ، ينسكب ولا أراه وهو يراني . تَهَلَّلْ يا ماءَ الحرف ، استَدِرْ أو مِلْ في امتدادك ، وهذا هو الإزميل . » .

(ص : 127 ـ 128 ـ 129)

النص الرابع :

« لَمْلِمِي حروفك أيتها الحروف وتعالي نخرج إلى الناس ونتحاور بلغة اليومي .

هل تنفضين أيتها الحروف غبار التاريخ عن أكتافك ،
تستحمين في ماء الطوفان ،
تصدقين الأشياء قبل الأسماء ،
تنهضين من الانحناءة ،
وتصير لك أجنحةٌ وزعانفٌ وألسنةُ كل اللغات ؟

تعالي نبدأ من مكان آخر يا حروفي ، بعد أن كسرنا ألواح شواهد القبور الرخامية ، فَتَهَلَّلِي فوق سمائي ، إنني أراك محفورة بغير ازميل ، على راحة اليد » .

(ص : 197 ـ 198)

ملحق ثان :

نصوص مختارة من رواية « أيام الرماد »

(لم تنشر)

النص الأول :

« تَذَرَّعْتُ بالوصفِ كي أصِلَ إلى الكتابة . وصفٌ يتعالى على الموصوفات المرصوصة كحجارة صمّاء ، تتوارى من خلف حضوره الأشياء والذوات المُعَلَّقة في فراغ هذه الرواية . وبالرغم من أنني أنا الوصّاف ، فقد فاجأني الوصف بما لم أكن أتوقعه وأنا أنوي أن أصِفَ لكم غرفة الوالدة . اختَلقْتُ عالماً لا يقابلُ عالمَ الغرفة ، وحاولت أن أدخل عالم المخاطرة فنسيت الصفة والموصوف وأصبح الأمر في حاجة إلى وصّاف آخر يصف هذا الوصف . (. . .) كل أحاديث الوسادة كنت أسمعها دون أن أعرف كيف أنْتَقي منها ما يَنْسَجمُ ويتكامل داخل عالم الرواية ، ولعل هذا العالم يحتاج إلى ترتيب آخر غير هذا الترتيب الذي وضعه عليه حَالِمُ هذه الأحلام .

أسمع خَفْقَ الأجنحة ، ورفيف الرموش ، وأحس كل أنواع التسلل إلى المكان . هكذا يأتي العالم إليَّ وأنا في الغرفة أُحَدِّقُ في الظلام والدمعة المطفأة بجواري ، والقصبة لم يَجِفَّ منها الصمغ بعد . ثم ماذا سوف أكتبه ؟ هل هي اللغة التي تقف على حدود هذا العالم ولا تطاوعني ؟

لُغَةٌ كَمُذابِ الضوء تَسْري في خاطري ولا تريد أن تَنْسكِبَ على هذه الأوراق البيضاء بجواري .

أتذكر وأحلم . أنسج التفاصيل وأمحو الوصف بالوصف واللغة باللغة وأمنحُ الأشياء أسماءها . حينما أسقط في حبال اللغة ، أتَعالى في اتجاه وقائع يومية تشغلني وتَقُضُّ مضجعي ، أُسميها عبر المُسَمِّيات الأخرى ، وكل هذا وأنا لا أكتب » .

(ص 25 من المخطوطة)

النص الثاني :

« أغوتني الرواية . الرواية غواية » .

(ص 46)

النص الثالث :

« أهذه هي ماري ، العلجَةُ صفراءُ الشعر كما يسمونها ؟ ولماذا أدعوها إلى عالم الرواية وأنا لا شأن لي بكل هذه الأوهام ؟

لماذا لا تكون ماري ظلاً من ظلال عبد السلام والواسطي والعربي وسيدي أحمد الظليمة ؟ لا بد للجسد من الظل . الجسد بغير ظل لا يكون ، وبغير الجسد لا يكون هناك ظل . وها هي ماري تَصِيرُ ظِلاً واحداً لأربعة رجال ، والظلُّ يصيرُ مجالاً للأوهام . أوهامي أنا أم أوهام الرواية . الرواية تتوهَّم ، إذ لا بد من إذابة كل هذا الثلج المُحَاصِر لأرض الكتابة وسمائها . ولا بد من تكسير أقفال الصدا ، وإضاءة كل الأشجار بأضواء ذهبية لألأءة ، وأن تصل كتل الضوء الذهبية إلى أقصى طرف في هذا العالم .

عالم الكتابة أقصد ، فأنا لست أُذُناً وعيناً على الناس . كل هؤلاء الذين نلتقي بهم جاؤوا إلى هذا العالم بطوع واختيار . أرادوا أن يكشفوا عن أسرارهم ودواخلهم ، وأنا أتفرج ، والقصبة المشحوذة الرأس تخط على القرطاس . لم أتدخل في تغيير مجرى حياة أحد ، إذ لم يكن ثمة أحد . فهل هناك امرأة في هذا العالم غير ذات عنق ؟ حتى وإن كان العنق مُنْدَغِماً فلا بد أن يكون هناك عنق . لكن ماري التي لم يسبق لي أن شاهدتها في المنزل ، أو سمعت شيئاً عنها ، يمكن أن توجد في مكان آخر هو مكان هذه الأوهام ، مكاني أنا ، ومكانك أيها العابر والمكابر على ألا يهزمك عالم هذه الأوهام » .

(ص 66)

النص الرابع :

« توقعوا . توقعوا معي ، فأنا أريد أن أفرغ من هذه الحكايات التي تشبه الفخ ، تشبه رؤوس الغيلان ، كي أبدأ الكتابة .

أبحث عن صمغ آخر ، وعن قصبة أخرى ، أما القرطاس فليس مشكلة ، إذ يمكنني أن أكتب على بياض هذا الثلج أو على هذه الجدران ، أو على الريح والماء . أنا أنتظر أن أكتب وأنتم تنتظرون أن تقرأوا ما كتبت .

تستطيع كتابة أخرى مغايرة أن توجد خارج هذا الانتظار ، وأن تصف حدود هذا المكان ، كما في الجغرافية ، وأن تُغْرِقَ الأوراق في مداد كثير كما تُغْرِقُ القارىء بمدائح مُقنعةٍ لرجال الوقت ، وكل الوقت . أما أنا فَهجَّاءٌ وأريد أن أنسِجُ كل عُصُور المديح . هَجَّاءٌ ولست مدَّاحاً . وصَّاف وعرَّاف . أَصِفُ ما أراه في سماء الكتابة وأرضها وكأني أخلق الأشياء والأسماء ، وإذا توافقنا أنا وإياك أيها القارىء في لعبة الكتابة والقراءة ، فتعال نُعيدُ تشكيل هذا العالم ، ونبدأ الرواية من حيث لم تبدأ . نبدأها من جديد وأنت تقول لي وأنا أقول لك ونحن نُهَندسُ توزيعَ الأحداثِ ونُهندسُ الصوتَ والإنارة ونُؤثِّثُ هذا الفضاء .

نخلق الأشياء ونخلق لها الأسماء . أنا وأنت أيها القارىء . (. . .) المرأة التي لم ترها عين اسم ساحر أطلقته الرواية على امرأة الرباع ، وأنت أيها القارىء ستعيش بعضاً من فصول معاناتها ومُعاناة الرباع معها ، لن أقول لك الآن ، فهذا هو الانتظار الذي يجب أن ننتظره معاً ، أنا وأنت .

المرأة التي لم ترها عين .

اسم للحوريات . لنساء الجزر أو الأحلام أو الأساطير .

أنا أتغزل في الاسم . أنا سَمَّيتُ المرأة به وها أنا أتغزل في الاسم .

والقائد ظل هو القائد ، بغير اسم ، وكأن والده لم يذبح كبشاً في

عقيقته ولم يُطعِم الناس دجاجاً ولحماً وبصطيلةً وكَعْبَ غزال ، ولم يؤذّن في أذنه يوم الولادة ولم يسمه باسم . حرام . حرام أن يظل قائد بني بازغة بدون اسم . تعالوا نسميه . نسميه « وحيد » لعزلته في البيت من غير أن تكون له « مدام » وهو متزوج . نسميه المضبوع ، فهو من سمّى سكان القرية بالمَضبوعين . المضبوعُ أو الضبع لا فرق . تعالوا نسميه القائد الحجاج ، فأنتم لم تقولوا رأيكم . ها قد سميناه . هل أعجبكم الاسم ؟ القائد الحجاج . سوف تتعودون على هذا الاسم مع تطوُّر الأحداث ، فكل شخصية روائية لا يحقق اسمها وجوده إلا من خلال القراءة . لو سميناه عبد الحسين ، أو السي عبد القهار لكنتم قد تعودتم على الاسم وصار مألوفاً لديكم . المشكلة في التعودِ وليست في الاسم في حد ذاته .

الظليمة . والظليمة ماله ؟ يعيش طوال النهار وجزء من الليل في حانوت البقالة المظلم ، ولِشُحِّهِ يُفضِّلُ أن يضيء بنور هزيل ينبعث من القنديل الزيتي المُعلَّق بخيط غليظ أحمر على الحائط . هو ذاك القنديل الذي كان قد أطفأه عبد السلام بنفخة قوية من نفسه حتى يرى في الظلام ما لم يكن قد رآه على ضوء القنديل . هل نسيتم ؟ ها أنا أتذكركم .

والظليمة ظَلامُهُ في عينيه . لا يرىٰ شيئاً وإن كان يرى كل شيء .

والضبع هو الضبع ، فهل يحتاج إلى رائحة حتى نسميه . إذا كان الأمر كذلك فَسَنُسمي القاضي الزنبور . هل تعرفون لماذا ؟ لا أريد أن أفرض عليكم الاسم ، إذ لربما سيبدو مُضحكاً ونحن نقول ، حَكَمَ الزنبور بحكم قضائي . الزنبور يدخل المحكمة . وقوف . الزنبور يخرج . الزنبور يحكم لهذا الرجل ، إذ لن يتقبل أي رجل أن يحكم له أو عليه زنبور ، فالزنبور حشرة صغيرة لا تستطيع أن تُشَرِّعَ للناس أمور دينهم ودنياهم .

لكنكم لم تعرفوا لماذا سنسميه الزنبور . لأنه منشغل دائماً بالتنكيت مع سيدي أحمد السهران حول إعراب : عضَّ زنبور نحلةً ، فإذا هي هو ، أو فإذا هو هي . الضمير العائد ، وخلاف سيبويه مع ابنه ، وأيٌّ كذا خُلقِتَ . نحن اللذون صبحوا الصباحا . إذا ما لقيت بني مالك ، فسلم على أيُّهمْ أحسنُ . لات حين مندم . حَنَّ طَلَى . ولسراويل بهذا الجمع ، شبه اقتضى عموم المنع . واتفقوا أن كلاب الماشية ، يجوز بيعها ككلب البادية . طاء سين لام ميم .

(...) كان الضحك يغلب على العجز ، والزنبور يظل هو الزنبور ، يعضّ النحلة ولا يفعل أي شيء آخر .

وإذا لم يعجبكم اسم الزنبور فسنسمي القاضي سلوان ، فهو يحب السلوى ، ولسوف يكون جارحاً بالنسبة لي أن أقول لكم أن سلواه هي مريم موسى ، ربما في زمن سابق ، أو حتى لحد الآن ، فقد تغيرت مريم كثيراً ، ولكن القاضي ظل هو ذاك الذي رأيته بعينيَّ يلتقي معها بعد تَوَاعُدٍ في المقبرة ويفعلان ذلك الشيء فوق القبور ، واقفين ، وندف الثلج ترشقهما بعد أن غطت المقابر وأشجار السدر والصبار وأرواح الموتى . أنا رأيت هذا بعيني ، فقد كُنتُ أتْبعُ من أُحِبُّ إلى أين تذهب ، فتبعتها وهي تذهب إلى المقابر عند الغروب ، ذات يوم ثلجي لم يكن له أي غروب ، حتى رأيته ، بجلبابه والقُبُّ مُنشطرٌ إلى قرنين ، وهو يرفع الجلبابَ ويُدخلها تحته وقد غطت ندف الثلج رأسي وثيابي وغطى الثلج الجلباب حتى ظهر القاضي وكأنه تمثال منحوت من بياض أبيض وما تحت الجلباب كأنه خارج من ضِلعِ القاضي فأخذت أنتظر أن أرى مريم حتى خرجت من ذلك الضلع الذي هو ضلع القاضي فأخذت أفكر في آدم وحواء وعيسى ومريم وكِدْتُ أسُبُّ رجالاً ونساء آخرين ولكن رادعاً ردعني فرأيتها تغادر المقبرة بيضاء الشعر والقاضي أبيض الجلباب وهما يرتعشان فنويت أن أضربها أو أبصق

على وجهها أو أكوي لسان شيئها بالنار ولكنها غابت .

غابت مريم وبقي في قريتنا سلوان .

سمّوه أفْليب افْلابْ . وافليب افلاب اسم لشامبوان معروف ، لا يستعمل القاضي غيره لغسل شعيرات رأسه القليلة المنسدلة بتنظيم عجيب على صلعته البادية . والمائلة من جهة أخرى . لكنه لا يترك حانوتاً إلا ويسأله عن أفليب أفلاب . يكررها هكذا : أفليب ويسكت لحظة ثم ينطق : افلاب ، وهو عَرْقان ،ينطقها بلهفةٍ وتطلعٍ إلى شيء مفقود . والقاضي لا ييأسُ حتى وإن كان صاحب نفس الحانوت قد قال له ولعشرات المرات أفليب أفلاب غير موجود ، فَرُوحُ القاضي لا تهدأ وكأنها في شعيرات رأسه القليلة ، أو في أفليب أفلاب .

سلوان أو أفليب أفلاب شيء واحد . المهم أن يكون للقاضي اسم في الرواية ، ولا يهمنا اسمه في الواقع ، إذ لا واقع تستنسخه الرواية سوى ما يمكن أن يحدث في خيالاتنا أنا وإياك أيها القارىء .

ابن آوى . ابن عرس . القنفذ . أحدها سنختاره لبو غابة ، فهو قصير بدين ماكر وزوجته تشبه ضفدعة مصبوغةً بصباغة مضحكة ، فمها أزرق ، وعيناها حمراوان ، ورقبتها حَلِيقَةٌ مطليةٌ بمسحوق أحمر حتى يخفي الاصفرار والتجاعيد . سيارة بو غابة كسيارة السيرك . هل يحب ؟ هل يحب بو غابة هذه الضفدعة السامة أم أنه ينزلق إلى الغابة ليبحث عن ضفادع أخرى ليست أحسن منها ، ما دام يهوى ألوان البهلوان ؟

ابن عرس . ابن آوى . القنفذ . لكم أن تختاروا لبو غابة أيها يعجبكم .

ولربما سيطول الانتظار . انتظروا معي أن يحدث شيء ، أو أن تُوضَعَ بعض النهايات التي لا أعرف مثلكم من وضعها ، أهي الشخصيات

نفسها ، أم هو منطق الحكاية . انتظروا قليلاً وها أنا أنتظر معكم » .

النص الخامس :

« سارد هذه الرواية سيقتل . لا بد أن يقتل حتى وإن كان شخصية من ورق . لن يفلت من طعنة السكين في مكان القلب أو من ضربة قاتلة على الجبين . كما مات البغل سيموت سارد هذه الرواية من غير أن يتحسَّر عليه سعيد الرباع أو يدفنه في مكان بعيد ، ولعله سوف يرميه ميّتاً في طريق كهف الضباع .

الرواية جمعت كل سُرَّادها وعقدت لهم جلسة سرية من أجل دراسة الوضع الجديد والتفكير في وسائل عملية لحفظ أمنهم . جاؤوا واجتمعوا في صفوف الأسطر وأطلوا من وراء الكلمات . أنا ؟ أنت ؟ هي ؟ هم ؟ من كان منا قد سرد تلك الأحداث التي تتعلق بالمرأة التي لم ترها عين ؟ لست أنا . ربما أنتم . ربما كان سعيد الرباع هو من سرد تلك الأحداث . عليه إذن أن يَقتل نفسه . شخصية من ورق تقتل شخصية أخرى من ورق . شيء مضحك . والله لست أنا . الرباع إذا ما غضب لا أحد يستطيع أن يهدئه أو يرضيه . حذار . أنا أستقيل من هذه المهمة . قولوا للكاتب أن يعفيني من هذه المشاكل وصداع الرأس . فأنا لست مأجوراً عنده ولا أتقاضى أي تعويض عن المهمة التي أقوم بها .

الاجتماع لا يرأسه أحد ، ولا يُعقدُ داخل مكتب أو إدارة أو منزل . لا كراسي . وقفوا خجولين مضطربين والعَطَاسُ الشديدُ يلح عليهم وهم يعطسون عطسة بعد أخرى . تْشي . اتّشي ـ تْشي . ثم رأوا الفم . هذا دم . لطخة كبيرة على الأرض . من من السُّرَّادِ لم يحضر الاجتماع . لعله هو ذاك الذي قُتِلَ وهذا دمه . أيكون رأسه هو ذلك الرأس الذي جاء به أحد الرعاة من طريق كهف الضباع ؟ ربما . القاتل معروف . إنه سعيد

الرباع ، وسبب القتل معروف أيضاً ، فقد تجرأ ذلك السارد ورأى المرأة التي لم ترها عين ، عينُ رجلٍ غير زوجها ، فقد رأتها عيون نساء كثيرات . والسارد لم يكتف بالوصف ، فقد فضح بعض الأسرار . حتى خِرْقَةُ دم الحيض رآها ، حتى البطنُ وتِكَّةُ السروال ، حتى كتافها على شجرة الزيتون قبالة الخيمة ، واصفرار وجنتيها ، والعطش والماء المالح . وسعيد الرباع يقول امرأتي حَرَّموها عليَّ عندما رأوها . ألا أقتل ؟ كيف لا أقتل من أطل على امرأتي من ثقب الباب أو من بين عيدان القصب التي تسوِّرُ الحقل أو حتى من أي ثقب آخر ؟ ها قد رآها . رأى ما يحرُم على الرجل أن يراه في المرأة . هؤلاء هم بنو يازغة ، إذا لم يُحَرِّموا المرأة على زوجها لا يهدأ لهم خاطر . كلهم بغاة مفحشون في النساء والرجال والبهائم وحتى الحمير والدجاج .

اشتد العطاسُ بكل السُّرَّاد الواقفين في ساحة خلاء ، كأنها أرض بيضاء لا يَحُدُّها شيء ، وكأن كلام الرباع يأتي إليهم من بعيد عبر صدى الصوت وكأنه يتكلم في ميكرفون . العطاس . تشي . آتشي . عطاسٍ مضحك . يَعْطَسُونَ ويضحكون . الحروف تضحك ونظام الأسطر يختل والحروف تتناثر على الأرض ثم تتجمع ركاماً كأنه الحجارة أو حبات رمال كل صحراء هذا العالم .

هل كان قد قتل ؟ من قتله ؟ هل كان سعيد قد قتله قبل أن يسْرُدَ ما سَرَدهُ عن المرأة التي لم ترها عين وإن كان ذلك قد حدث قبل أوانه فمن هو القاتل ومن هو المقتول ؟

الحروف تجمعت وانتظمت مرة أخرى فوق ساحتها البيضاء الفارغة ، وكأنها كانت قد اختبأت من دورية للشرطة ابتعدت عن المكان فعاد كل شيء

إلى حاله ، لكن العطاس هو العطاس ، كلهم يعطسون وينظرون إلى بعضهم بعضاً ويضحكون ، فمتى يتوقف هذا العطاس ؟ » .

مهاجمة المستحيل

سيرة ذاتية للكتابة

إدوار الخراط

التساوقات بين تقلّب داخل الفرد ، وبين تطور ظواهر الجماعة ، هي من الهموم الأساسية عندي . لكن دعني أقرر ـ ببساطة ـ أن تناول هذه المسألة بالشكل المباشر والتقريري أو ـ بعبارة أخرى ـ عن طريق الخطاب الايديولوجي أو السياسي ، هو ما أرفضه تماماً ، وما أنفر منه ، وما أراه ـ ببساطة ـ منافياً لصحة أو مصداقية العمل الفنّي .

القضية أن العمل الفني له لغة خاصة ، لغة بالمعنى الشامل للغة ، وسيكون له خطابٌ خاص ، سيكون له تناول خاص ، ينبع من طبيعة العمل الفني نفسه ، ويفضي إليه .

* * *

فإذا فرغنا من هذا التوضيح ووصلنا إلى مسألة اللغة في النص ، كانت إجابتي أنني أرى في اللغة أهمية قصوى ـ وليس مناط هذه الأهمية عندي مناطاً شكلياً ، ولا خارجياً . فنحن نعرف أنه لا فكر ولا حس بدون لغة . وأنّ اللغة مقومٌ أساسيٌ من مقومات اللا وعي نفسه بل هي في هذا المستوى تحمل أعماق الرمز وتختلط بمكونات الحياة الأولية .

اللغة تكون تشكيلية ، وقد تكون موسيقية ، وقد تحتمل هذه الأبعاد جميعاً ، وتثرى بها .

وفي يقيني أن اللغة عندنا لغة شديدة الغنى والخصوبة ، ومطواع ، ومرنة ، وصارمة الدقة في وقتٍ معاً ، وأنها في الحقيقة قادرة على أن تكتسب روح العصر ، وأن تفي بحساسيته ، وأن تحمل بجلاء مهمة بيان معارج الفكر الحديث مهما بدا فيه من غنى ، لا أريد أن أقول من تعقيد . وأن علينا نحن أصحاب اللغة ألاّ نتهيبها ، وألا نهون منها معاً . فهي لغتنا ، وليست لغة متاحف القواميس ، ولا محاجر الآثار . ولست أريد أن أقول نحن الكتّاب سادتها ، كما أننا لسنا خدمها .

أطمع أيضاً أن تكون للقصة ـ وللرواية ـ لغتها التي يمتاز كل مقطع فيها ببراءة الخلق الأوّلي ، أن تتمرد على شبهة القالب إلا إذا استخدمت القالب نفسه ضدّ القالب .

إنني لعميق الإيمان ـ وعميق العشق أيضاً ـ بهذه اللغة التي ورثناها ، ونكاد نبدّدها أو نجهلها . هذه اللغة العربية بارعة المدخل إلى النفس وأظن أننا لا نكاد نعرف منها إلا أطرافها .

العلاقة بيني ، على الأقل ، والعربية ، ليست فقط علاقة عشق وتدلُّه . بل هي علاقة تشابك حياتيّ فنيّ أطمح أن يكون مثرياً من الجانبين . إن سعيي هو أن أُنطِقَ بهذه اللغة حساسيتي وفكري في سياق العصر ، بل في ما آمل أن يكون سياق المستقبل أيضاً ، وأن أعطي صوتاً لمن لا صوت لهم ، ولما ليس له صوت ، عن طريق هذه اللغة التي لا تنفصل عن عضوية الحياة من ناحية ، ولا عن بناء العمل الفني من ناحية أخرى .

هل هذه شكلانية ؟

لا أظن ، بالقطع لا أظن .

ومن ثم فإنّ اللعب بالكلم ، والإصاتة نفسها ، يمكن أن تستقطر

جانباً كاملاً من جوانب العمل الفني بل أن تُلخّص جوهره . فليس هذا فقط ، فيما أرجو ، مجرد لعب (ومع ذلك فإن عنصر اللعب موجود في كل فن) ولكنه دفْق . ونبْض . وشحنة .

* * *

وبغض النظر عن مدى وجود ضرورة انفعالية تعبيرية ، لهذا « اللعب » باللغة ، فإنّ السؤال هو : ألا يمكن لهذا « اللعب » أن يفتح الباب لتاريخ جديد من « اللعب » ، لتاريخ قد ينسى فيه بعض الكتّاب الوظيفة الأساسية للكتابة ، كما حدث للكتابة العربية في العصور الوسيطة ؟ .

والإجابة السهلة ، والمباشرة ، هي أنني لست مسئولاً ، ولكن دعنا من توخي السهولة ولندخل أكثر في « لعبة » هذه اللغة .

لن أسلّم ، ولن أغمض النظر ، الآن ، عن وجود ما نسميه الضرورة الانفعالية التعبيرية . في هذا السياق هناك نوعٌ من إيجاد للغة . تجسيد للغة ، وتموين للغة ، وعالمٌ خاص للغة ، يفي ، بقدر الإمكان ، بالغرض الفني .

في تراثنا العربي شواهد بارعة ، وخطيرة في نفس الوقت ، منها ، مثلاً ما هو موفّق تماماً ووظيفيّ تماما ، إذا شئت ، ولن أذكر إلا « لزوم ما يلزم » للمعري . ومنها ما هو مجرد الوقوع في غواية النمنمة السطحية والتوشية والترصيع اللذين عرفناهما في فترة التدهور وكتبة السلطان والولاةِ ، وصنائعهم ، زينة ووسيلةً لبيان البراعات اللفظية والشكلية .

لكن الخطر نفسه قائم على الطرف الآخر . بمعنى أن الكاتب الذي يعكف على ما نسميه « وظيفية اللغة » ، كثيراً ما نراه يقع في مجرد إسار المباشرة والتقريرية ، تطبق عليه قبضة اللغة من طرف آخر .

المسألة إذن ، أن مثل هذا الخطر قائم في كل الأحوال ، وأياً ما كانت الصيغة التي يتخذها الكاتب . وحتى بالنسبة لكاتب مسيطر على « لعبته » في هذا الطرف أو ذاك ، فالخطر يترصده في كل خطوة ، وليس ما يحميه إلا مَنْ عَصَمَ الله .

السؤال الآخر هو إذن ما ضرورة هذه « اللعبة » ، ما هو السبب الذي يدعوني إلى اعتماد هذه اللعبة ؟ قلت إن هناك ضرورة انفعالية وتعبيرية ، فيما آمل ، لكن هناك سبباً آخر ، ربما يتصل بتراثنا الصوفيّ . فالحرف عند الصوفيين ليس مجرد اللفظ بصوتٍ ما ، ولكن له دلالات شقّقوها لأنفسهم .

هي دلالات تتصل بتمثيل أو تجسيد ما لا يمكن تمثيله أو تجسيده ، بالحلول محلّ مطلق ما ، متسام وعلوي ولا وصول إليه ، وإنما هناك سعي دائب للوصول إليه .

أليس من حقي ، إذا كانت تجربتي تدفعني لهذا ، أن أشقّق لنفسي أيضاً دلالات تتجاوز الحِسيَ العضوي في اللفظ وفي الحرف ، وإن ظلّت ، دائماً ، ترتبط بهما بل تعتمد عليهما ؟

هناك أيضاً الوجْد باللغة ، لا بما أنها لفظية ظاهرية فقط كما قلت ، بل بما تتضمنه من بنيةٍ موسيقية ومن نسيج سحريّ موسيقيّ ، محاولة الغوص إلى طبقةٍ جيولوجية بدائية في الحِسّ ، إذا صح هذا التعبير ، بحيث يكون التواصل عبر جرس اللغة مما يكاد يكون تواصلاً مباشراً ، أصلياً ، أولياً . ولكن المسألة هي في ظنّي ليست مسألة ترجيع صوتيّ فقط بل هي إلى ذلك ، ومع ذلك سعي إلى خلق موسيقى تحمل بلا انفصال ، دلالة .

أي أن انصهار الدلالة والبنية الصوتية أمرٌ حيويّ ، ليست الموسيقى هنا شيئاً خارجياً ، ولا حيلة ولا لعبة ، بل هي فرض وضرورة ، هي سعي

إلى سدّ الهوّة بين اللغة ، بما تحمل من دلالات محددة واضحة ، وبين الموسيقى ، بما تحمل من عدم تحدُّد المعنى ، ومن إيحاء الصوت في الوقت نفسه .

ليست مشكلة اللغة بذاتها معزولةً عن الخبرة ، من البداية . بمعنى أن الخبرة نفسها ، على كل مستوياتها الحسيّة والتأملية ، الشعريّة والفلسفية ، الذاتية والجماعية ، وما شئت ، متصلة اتصالاً ـ لا ينفصل ـ بلغتها بالتحديد .

فالمسعى ، إذن ليس مسعىً لغوياً بالمعنى المعزول ، المعقَّم ، بل لعل من الأشياء التي أضيق بها أشد الضيق أن يركز بعض قرائي أو نقّادي على مسألة اللغة ؛ ولعل لهم عذراً من ناحية ، وليس لهم عذر من ناحية أخرى .

فإذا كانت لغتي خاصة ، بكل رجائي ألا تكون خاصة إلى الحد الذي تصبح فيه مجرد « لغة » أي مجرد رطانة .

إذا فرغنا من هذا ، فإنني سأوافق على أن اللغة من مناحي عشقي وولعي ، ونواحي حساسيتي الذاتيّة .

مسعاي ، ولعله واعٍ أو غير واعٍ ـ إلى إعادة ـ أو على الأصح خلق ـ مجد خاص للغة والمجد هنا ، في ما أرجو وأهوى ، ليس مجداً رصيناً فقط ولا جليلاً فقط . أزعم أنني أتمنى أن تكون في هذه « الرؤية ـ اللغة » أو هذه « الخبرة ـ اللغة » رصانة إذا اقتضت ضرورة الفن هذا ، ومعابثة وتحليق وخفة ، وثقل ، وهكذا ، إذا كان ذلك مما لا حول منه ، فنياً ، أو حتى إذا كان ذلك اختياراً تلقائياً له بدائل ملغاة ، كان يمكن أن تكون مُجازة ، أي أن تكون في اللغة مستويات متعددة كما أشرت من قبل ، بحيث يمكن لأحد هذه المستويات ـ حتى ـ أن يكون تسجيلياً وتقريرياً بحتاً . ، ولمستوى آخر

أن يكون ، في ما أتمنى ، شعراً صراحاً ؛ وكل ألوان الطيف المختلفة أيضاً ، بين هذا وذاك .

أريد أيضاً ، وأتمنى ، أن تكون السياقات في اللغة والتركيبات اللغوية ، حيّة ، ومنتعشة ، منحوتة ، مفترعة ، راسخة ، جديدة ، وموروثة أيضا ، كلٌ في موقعه ،وكلٌ فيما يفي بضرورته . بعد حين .

* * *

ربما لاحظ بعض النقاد أن عندي نوعاً من « وحدة القاموس » ، من الولع بمفردات بعينها في بعض قصصي ، رغم تنوّع عوالم وشخوص هذه القصص ، هذا واضح مثلاً في بعض قصص « ساعات الكبرياء » .

هل هذا مرتبط برؤية داخلية ، وربما بشعرية للعالم الخارجي ؟

هذه الظاهرة ،بالفعل ، قائمة وهي ـ في حقيقة الأمر ـ إذا صحّ لي إعادة صياغة المسألة ، تتعلق بتعدد الأصوات داخل « اللغة » الواحدة ، هذا بالضبط هو لبّ المشكلة ، بمعنى ـ إذا بُسطت الأمور ـ أن بعض الكُتّاب يلجأون إلى الحيلة الفنيّة السهلة ، بتنويع الحوار ، ـ مثلاً ـ أو أحياناً نسيج السرد ، عندما يتعلق الأمر بشخصية من نوع معين ، أو موقفٍ من نوعٍ معين ، لكي يصلوا إلى ما يسمى عادة في النقد الفني بالإيهام أو المحاكاة .

هذا مشروع ، وأيضاً ما أسهله وما أقرب متناوله ؛ ربما كان تفسيري (اللاحق) لما أفعله هو أنني أسعى إلى شيءٍ آخر ، أسعى إلى إيجاد هذا التعدّد ، والتميزّ

هناك عندي ، نزوع خفيّ نحو حرية مخيفة ـ الحرية دائماً مخيفة وفادحة الثمن ولكن ما أقربها بل ما ألصقها بنسيج القلب نفسه ! ـ نزوع أحاربه حيناً وأطاوعه أحياناً ، نحو تفجير للغة تماماً . أحلم ، أحياناً ، بسديم غائم مضطرب من « اللغة ـ الخبرة » ليس فيه سياق ، تسقط فيه العلاقات التقليدية تماماً ، وتتحول « الرؤية ـ اللغة » إلى تيّار يهضب بركام

الألفاظ والرؤى والأفكار والتصورات ونتاجات الحِس وانتحاءات الجسد وانصباباته ، كلٌ فيها يفي بضرورته .

وما زلت ـ الآن ، وأنا ألمُّ أنقاض العمر وأكاد أسقط تحت الأطلال ـ أتمنى أن يحدث هذا النوع من الزلزال ، أو الانفجار ، أو البركان ، بحرية مطلقة . بحيث يمكن أن تكتب « الكلمات ـ الخبرات » ، فقط كما تأتي ، دون التحكّم فيها ، أو ـ حتى ـ دون السعي نحو الانضباط الموسيقي والصرفي والنحويّ ، وهكذا .

تنفجر عندي طول الوقت ـ وقد تفجّرت ـ أحياناً ، جُمل ، أو خطفات ، أحياناً ، كهذه . ما أريد هو شيء يختلف عن الكتابة الأوتوماتية ، أو التلقائية عند السرياليينّ ، يمتّ إليه بنسب ، ولكّن ليس هو ؛ ليس مجرد كتابة فطرية ، بل لا أجد تعبيراً أفضل من انفجار عضويّ ،حسيّ ، فكري ، لغوي ، ذلك مسعى شديد الصعوبة ولكنه ما يفتأ يراوغني ، ويرادوني ، ويخالجني ، وأراوغه وأخايله وأهاجمه حيناً بعد حين .

« أريد الانطلاق ، الانطلاق ، الجري بوُسع الرِجلين في صحراء الصدق المحترقة المتطهّرة من كل لوثة . بعيداً عن كل الأكاذيب . التحليق بوُسْع الجناحين في براح السماء ، صائحاً بكل قوة الفرح بالحرية آآآآآآ ـ آآهه . . ! وليس أمامي إلا مواجهة الهولات والتحديق في عينيها دون أن أستحيل حجراً . ما جئت لأقول سلاماً بل لعنة الأحشاء ، حطّم الهياكل دحّر وحوش القهر » .

(نصّ من « حجارة بوبيللو »)

هل أقول ـ نعم ، أقول . ماذا يعنيني الآن إلا أن أقول ؟ ـ إنني لا أخفي أن ثمة نزعات تعصف بي نحو نوع من التدمير والنسف للقوالب

اللغوية المصطلح عليها ، حتى في تيار ما يعرفُ بالموجات الجديدة ، تدفعني حوافز غامضة وغلاّبة نحو نوع من التفجير للأبنية التي يتقلص تحتها الفكر والحسّ ، محاولاً أن أجد بين أنقاض هذه الركامات الجوهر الثمين الحيّ . وفي روايتي « رامة والتنينّ » بدايات تَلقّي هذه النزعات التي أرجو أن لا تكون مجرد نزوات ، بل أحس من جرّائها بمسئولية مثقلة وفادحة . جنباً إلى جنب ، مع متعةٍ خارقة ، أحس فرضاً والتزاماً ، ليس نقيض الحرية بل هو صِنوها ، إلى جانب الانصياع والاستسلام ـ ليس قهراً بل عن طواعية ـ لموجاتٍ مخصبة في هذا الخضمّ من تمازج اللغة بمادة الحياة ، فليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدر ما هو فتح لأبواب موصدة تضرب وراءها سيولٌ عارمة تريد أن تتدفق ، وأريد لها أن تتدفق وفقاً لقانونها الخاص أي وفقاً لحريتها الخاصة ، إذا اقتضت ضرورة الفن ، أي انطلاقته .

* * *

إن كسر القالبية في اللغة وفي الرؤية معاً بلا انفصال ـ عندي ـ وتحطيم الكليشيهات مسعى ملازم للكتابة . أو بمعنى آخر كشفٌ للزيف الذي فرض علينا بهذه القالبية الأدبية ـ فإعادة إنتاج القديم واستنساخ السلفي ـ وحتى السلفي الخاص بالكاتب نفسه (أعني « شِبْه الكاتب » نفسه) . هذا ليس فقط مجرد تكرار تِفه ماسخ الطعم بل زيف لا يحتمل . الكتابة هي حرية مواجهة أهوال الحياة ـ والموت ـ وأهوال الجمال والحب أيضاً ، من غير السقوط في مجرى الشيء المصنوع سلفاً ، الأشياء المصنوعة سلفاً هي « القيم الاستهلاكية » ، هي المنتجات الجاهزة ، هي القالبية ، إذن ، القالبية التي تُحجّر وتُجمّد الحرية .

* * *

إن اللغة عندنا ، بطبيعتها ، وبأصولها ، وكما تجري بذلك التقاليد الألفيّة ، لغة إلهية ، لها إذن خصيصة القداسة ، وسطوتها . كاملة وثابتة إلى الأبد . ذلك تراث فادح الثراء ، لا يكاد يصدق .

والأسطورة القديمة التي قضى فيها يعقوب ليلته يصارع الملاك ـ دون أن يدحضه ـ هي أسطورتي الشخصية مع اللغة .

وإذن فإنني أسعى ، دون أدنى تنازل وبحرية أريدها أن تكون كاملة (هل يمكن أن تكون ؟) إلى الحفاظ على هذا الثراء الفادح ، وإلى مصارعته معاً . أسعى إلى نفي خصيصة الثبات والجمود عنه ـ التي هي دائماً خصيصة المطلق ـ وإلى الحياطة على القدسية فيه ، وفي وقتٍ معاً . أسعى إلى نهب هذه الكنوز الموروثة بحرية كاملة وإلى تجديد القوالب العريقة العتيقة بحرية كاملة . وإلى الإفادة من مدى عريض وشاسع للهجات واللُّغى ، من شتى مستويات اللغة ، من سلّم موسيقيّ بالغ التنوّع . هذه ـ أيضاً ـ حرية مخيفة .

* * *

وهو ما يفضي بي في النهاية إلى مقاومة مسألة « المطلق » كقيمة كبرى في الأدب العربي الحديث وفي الرواية العربية الحديثة على الأخص ، أي « المطلق » نقيضاً للحرية ـ بالتعريف .

أتصور أن هناك أزمة صحية ، بل لعلها ضرورية ، في مقاربة الكتابة عندنا لهذه القضية . المشهور إلى حد الابتذال أن المطلقات المحظور المساس بها أو تناولها ، عندنا ، إلا بيد الحذر والتحوّط والتوجّس ، الطابوهات الثلاثة ، هي الدين والجنس والسياسة . وهي مطلقات مترابطة في نسقٍ قمعيّ يأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية . ولكن الكتّاب الحقيقيين يتململون بدرجات متفاوتة بإزاء هذه المحظورات ، ويتلمسون الطرق والوسائل

لمقاربتها - في ظل الواقع السياسي والاجتماعي الذي تنتفي فيه الحرية الفعلية تماماً أو جزئياً ، وبخاصة في ظل ما يسمّى بالصحوة الإسلامية الجديدة التي تتخذ شكل الردّة الحضارية والتي يرتفع مدّها بأقدار متفاوتة في البلاد العربية .

أما أنا فليس لي همّ روائي أفدح من همّ مواجهة هذه الطابوهات .

أزعم أن الكتابة الحداثية قد أخذت تقارب هذه المطلقات الطابوهات ، وتتحداها أحياناً وأن الخضوع لسطوتها لم يعد بدوره تاماً وغير قابل للانتقاص . وأزعم أن ازدهار الكتابة والرواية بخاصة ، لعله يقترن باقتحام هذه المناطق المحظورة ، لا تمرداً وانتفاضاً فقط ، بل من الممكن أن يكون ذلك على سبيل القبول والإيمان أيضاً ، وليس ، بأي حال ، على سبيل الانصياع والاذعان . أي أنني أزعم أن من أولى ، إن لم تكن أولى مهام الرواية العربية الحديثة هو هذا بالتحديد : المساءلة ، ووضع القضايا والمفهومات ، والتصورات الفلسفية والعقيدية على السواء ، ودون استثناء ، في موضع الحرية ، سواء انتهى ذلك المسعى بالنقض والانكار ، أو بالاعتناق والانضواء ، وإنما دائماً عن مسئوليةٍ واختيار .

على هذا المستوى يمكن أن أدرج القيم الكبرى في ثقافتنا تحت مواجهة هذه المطلقات - الطابوهات الثلاثة . وأن أرى أن الرواية ليست مطالبة بأن تحمل هذه القيم فقط بل أن تسائلها أيضاً - ومن ثم تؤكدها - كقيم ، أياً كان وجه مقاربتها لها .

* * *

إنني أجد من أسباب أزمة الثقافة ، عندنا ، وبالتالي أزمة الإبداع ، أن موقفنا من المطلق والنسبي ، موقفنا من المحظور والمفتوح ، ما زال موقفاً ملتبساً إن لم أقل متخلفاً ومتردياً .

ولعل من أكثر الحلول وضوحاً لأزمتنا الثقافية الآن ، حلّ المواجهة بين هذين الصفّين من القوى ، القائمين بالفعل في داخل هذه الأزمة : قوى المطلق واللا عقلاني والخرافي من ناحية ، وقوى النسبي والعقلي والإنساني من ناحية أخرى . هذه المواجهة التي تعكس وتؤثر على نوع آخر وأعمق في نفس الوقت ، من المواجهة والجدل ، والصراع ، أعني بها المواجهة على المستوى الاجتماعي ، بين قوى وآليات الاستغلال والقمع والعدوان من ناحية ، وبين قوى وآليات السعي إلى العدل والكرامة والحرية من ناحية أخرى .

ثقافتنا ومن ثمّ إبداعنا تحمل في باطنها ازدواجية المطلق والنسبي ، دون حوار ، دون ندّية ، ولم تصل إلى حل لهذه الازدواجية المدمّرة . وليس من حلّ لأزمة ثقافتنا إلا في قيمتين اثنتين أساسيتين معاً : قيمة العقل ، وقيمة الحرية . أما في الإبداع فهي قيمة الحرية أولاً وأساساً ، ولكن لا قيام للحرية إلا بالعقل مُضمراً وجذرياً .

يمكن إذن أن نتصور أن الثقافة المصرية ـ والكتابة بالضرورة ـ بها أكثر من تيار . هذه في الحقيقة إحدى مشكلاتها في علاقتها بمقوّماتها . ليس هناك عندنا ثقافة متسقة أو متكاملة أو متناغمة جوانبها مع الجوانب الأخرى في سياق المفهوم العام الذي نسميه الثقافة المصرية . ما زلنا نعيش كأننا أمم ثقافية متفارقة : أمة سلفية ، وأمة عصرية ، وأمة لا تعرف إلا ثقافة التليفزيون ، وهكذا . لا أريد بطبيعة الحال أن تكون الثقافة المصرية كياناً مصمتاً أو قالبياً أو موحّداً أو مقحماً بل أعني أنه مع وجود التنوّع والجدل والصراع الصحي أيضاً ، مُدمّراً أو بَنّاءً بلا انفصال ، لا بد أن يكون هناك قدر من الاتّساق والتكامل ، في الأساس ، بين تيارات يمكن تقصيها في التيار السلفي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالردة « الدينية » والتي تأخذ في

التفشي والاستشراء يوماًبعد يوم وهي ليست إلا جرياً وراء انتزاع سلطة الحكم ، بأي وسيلة ، تحت أقنعة الخطاب الديني أو التحريض الديني ، ثمّ في التيار الديمقراطي أو العلماني ، وهو تيار « تقدمي » بشكل عام ، ويمكن أن نتصور أيضاً تياراً آخر يمكن تسميته بالتيار الإطلاقي بمعنى أنه التيار الذي يزعم أنه يملك حقيقة مطلقة ، سواء كانت هذه الحقيقة في جانب التراث المتحجّر في الغيبيات أو كانت تنتمي إلى أية فلسفة ـ أصبحت عقيدة ـ تنطلق من أنها وحدها تمتلك الحقيقة .

إحدى المشكلات الرئيسية بين هذه التيارات أنها تفتقد الحوار ، أنّها منعزلة قد أغلق كل منها على نفسه ، أنَّ ثَمَّ تنافراً حقيقياً بينها .

ألا ينعكس هذا ـ بالضرورة ـ في الكتابة الأدبية ، مهما تخفّى تجلّيها ؟

أما أنا فأزعم وآمل أن في كتابتي كلها روحاً مغامراً هو وحده الذي يمنحها حياة ـ إن كان ثمت ـ هو روح الحرية ، والجدل ، والتحرر من غضبة السلف أو من قبضتة

أزعم أيضاً أن هذا الجانب الراديكالي هو أهم مقومات الليبرالية الحديثة ، بعد أن ننفي عن « الليبرالية » ـ بهذا المعنى المحدّث ـ معناها التاريخي المتصل بالنظم والعقائد والممارسات البورجوازية ، وبعد أن نلحقها بالراديكالية « الثورية » كما أتصورها .

* * *

فإذا لم يكن هناك في عقيدتي مكان للمطلق (هل لي « عقيدة » تَعْقِد عليَّ مساءلتي المستمرة ؟ وتمسك هذه التساؤلية المتصلة في « عُقْدة » معقودة ثابتة ؟) إذا لم يكن ذلك حقاً ، فهناك عندي مع ذلك ، في تصوري ، توقّ وجنوح ونزوع لا يُرد للمطلق . لكن هناك شرط هو لبّ « العقيدة » الفنية ، هو أن المطلق في صميمه إنساني . أرى أن الإلهي والأرضي واحد

لا ينفصلان . هذه عقيدة « أرثوذكسية » . لكنها ليست ذلك ، بمعنى دينيّ عقيديّ ، بل بمعنى مختلف تماماً . فأنا علمانيّ ولست دينياً . ولكني مؤمن ، والإيمان هنا غير الدين ، ولو كان الإيمان في قلب اليأس . هذا مرتبط بوجدٍ صوفيّ . فهناك استلهام مباشر للخبرات الصوفية العربية ، والمسيحية الغربية ، والقبطية ، الحسيّة واللا حسيّة ، هذا البُعد فيما أتصور يأخذ من عشق المرأة وعشق الحياة . فالإلهي قد يكون جزءاً من عشق المرأة ، كما قد يكون عشق المرأة نفسه إلهياً . والجسد الأنثوي هو فيما يبدو عندي قيمة للمطلق الذي لا مبرر له عندي إلا في العرض الزائل ، وعلى رغم ما يبدو في هذا من تناقض منطقي فهو عندي صحيح ، وقائم .

* * *

قد تكون الكتابة ـ بل هي في المدى البعيد كذلك ـ « سلطة » قادرة ، بآلياتها الخاصة المفسِّرة وغير المباشرة ، أن تناوىء السلطات الأخرى ، بل أن تدحضها .

ولكنها بطبيعتها نفسها ـ إذا صح تعبيري ـ « سلطة مفتوحة » ، قوتها فقط في مصداقيتها لا في قمعيتها . هي سلطة « غواية » لا سلطة نهاية ، سلطة لا تتأتى إلا بتواصل الفهم لا بانقطاعه ـ وانقطاع الفهم هو عماد كل السلطات القمعية على اختلافها ، سواء كانت نصيّة مرميّ بها علينا من علٍ أو سلفية تمارس علينا سطوةَ الموت ، أو راهنةً وماثلة بكل عَتَادها .

أما بشكل عام فما زال عندنا نوع من الانصياع « للسلطة » ، سواء كانت هذه السلطة سياسية أو فكرية ، عقائدية أو نصية . بحيث أن القدر الضروري من الحرية لازدهار الثقافة ما زال مفتقداً إلى حد كبير وما زال الوجود المطلق بمعانيه وأبعاده المختلفة رازحاً أو فادحاً ويتجسد كما قلت في مؤسسة قمعية ، سواء أكانت مؤسسة اجتماعية أو مؤسسة فكرية .

(شـهـادة)

خيري الذهبي

الباحثون والكاتبون العرب لا يملون من الحديث عن الشعر ديوان العرب ، فهل كان كذلك دائماً أم هذه الجملة التي كرست لكثرة التكرار وعدم محاولة أحد التدقيق فيها واكتشاف مدى مطابقتها للواقع . وأنا حين أعود إلى الطفولة لا أذكر أن الشعر كان يوماً ديوان بيتنا ، أو كان هماً أساسياً لجيراننا في الحارة حيث ولدت ، وكل ما أذكر . . القص الذي كان يحيط بنا من كل جانب ، حكايات الجدة . السير الشعبية ، كتب الأخبار . . .

ولو عدنا مع التاريخ قليلاً ومستقرئين فسنكتشف أن الشعر قد تراجع عن التأثير في جماهير الناس ربما منذ القرن الثالث الهجري أو الرابع ، منذ أن بدأ الانفصال بين الخاصة والعامة ، وكان كلاً واحداً في العصر الجاهلي وصدر الإسلام ، ولكن الفوارق المالية والعلمية والقرب من السلطان ما لبثت أن جعلت الانفصال أمراً واقعياً ، هذا الانفصال ترك للخاصة الاهتمام بالشعر وتداوله واللعب على تنويعاته حتى وصل إلى الشكلانية الفارغة المحصنة ، شعر تكتب كلماته منقوطة كلها حيناً وغير منقوطة كلها حيناً آخر ، وشعر يقرأ من البدء كما يقرأ من النهاية حاملاً المعنى الصغير نفسه إلى آخر تنويعات فراغ الروح ونهايات الحضارات .

وماذا عن القص ؟ في ذلك الحين أخذت العامة في البحث عن شكل

يملأ فراغ الجمال والمغامرة ، عن شكل يعبّر عن طموحاتها في مجتمع أكثر عدلاً ، وأبطال أكثر نضارة ونساء أكثر حكمة وجمالاً وبهاء .. فكان القصّاصون وربّما كان أشهرهم في ذلك الحين الواقدي صاحب فتوح الشام والزبير بن بكار مخترع شخصيتي خولة بنت الأزور وعبد الله بن صبا ، تلك الشخصيات التي تحولت إلى مثال وإلى رمز علقت عليه كثير من الأحداث والصراعات فيما بعد .

ويحدثنا المسعودي عن قصة دالة المحتالة التي كان الشعب يتداولها والتي قرأناها فيما بعد في ألف ليلة وليلة تحت اسم دليلة . ثم تتقدم القرون ويبدأ الشعب بإبداع سيره الشعبية والتي ترفّع عنها الخاصة كثيراً واعتبروها من سقط العوام ، ولكنها كانت الشكل الأول لفن القص العربي والذي سيجمع لقرون عبر روايات الراوين الذين لا يفعلون إلا أن يصوغوا النكهات لما قاله المؤلّفون الأوّل .

هذه المقدمة كتبتها وأنا أتذكر أن قدري منذ البدء كان في القص ، فأنا لا اذكر أني بدأت الكتابة بالشعر كما يذكر كثير من الكاتبين ، بل أذكر أن أول محاولة جادة لي في الكتابة ، وكنت في الثامنة أو التاسعة عشرة ، كانت في الرواية ، وحين أحاول التذكر واسترجاع الزمان والأحداث أتساءل للناس ، أذكر تحريض الأب لي على القراءة في مكتبه فأقرأ رسائل اخوان الصفاء وحيوان الجاحظ والأغاني وما أزال الطفل ، وأذكر مكتبة الحارة الشعبية التي كانت تؤجر روايات مغامرات وأسرار وبوليسيات نجمة فردوسه للكتاب .

أذكر ذلك النوّسان بين متعة ورعشة ادغار والاس وموريس لوبلان وبين رعب وإجلال التسلل إلى عوالم الكتب الثقيلة المجلدة بجلود حيوانات ميتة مديرة ظهورها للناس .

استمر ذلك النّوسان حتى أخذت أتعلم الانكليزية ، ثم إذا بعالم جديد يتكشف لي ، عالم فيه جلال ومتعة ادغار والاس ، عالم بدأت أتعرف فيه على همنغواي وفولكنر ودوس باسوس وشتاينبك ، عالم جعلني أدير ظهري تماماً للجاحظ والتوحيدي والأصفهاني ، عالم ممتع ، شوق آسر ضاج بالحياة جعلني أنظر إلى تلك المتع الجافة المحفوظة في المجلدات برخص واشمئزاز وإحساس بضياع الزمن الذي أضعته في جوارها . وأنا حين أستعرض تلك الفترة من العمر مع مجايليّ من المثقفين والكتّاب أذكر معهم ذلك الرخص الذي عاشه جيلنا للتراث والفكر والكتب الصفراء كما اعتدنا أن نسمّيها ، واهبين أنفسنا تماماً لذلك الوافد الجميل المزين بالغلافات الملونة والمحلى بعطور الكيمياء الجديدة . كنا راضين عن أنفسنا ، نبني عالمنا الجديد ، عالماً لم يتبق بيننا وبينه إلا أن نقدم على الخطوة التالية . . . فقط ، وأقدمنا ، وكانت الهزيمة 1967 فإذا بالحقيقة المرة تصفعنا وإذا بالغرب الحسناء المزينة بأحدث مبتكرات الموضة والمعطرة بأحلى عطور القرن العشرين يتكشف مرة ثانية عن الوجه ذي الأنياب الصفر ، وإذا بالعجوز الهاربة من عصا أواخر القرن 13 م ترجع ثانية عام 67 ، وإذا بالفجيعة تحط وإذا بالضياع يحيط وإذا بنا وعلينا أن نستكشف الأرض التي علينا أن نضع أقدامنا عليها منذ الآن .

وكان علينا أن نعود ثانية إلى الكتب التي أسميناها فيما مضى صفراً نبحث عن الإجابات ، فلقد خان الغرب الوعد الذي وعد وأضاع الأمانة التي حمل ، وكان علينا أن نبحث عن مصيرنا ثانية بأنفسنا .

هذا النّوسان الذي عاشه جيلنا بين شرق عجوز وغرب خائن كيف تم التعبير عنه أدبياً ؟

في روايتي المطبوعة الأولى ملكوت البسطاء ، وهي رواية شديدة

المحلية مكانياً وزمانياً وعلاقياً ، فهي تتحدث عن عائلة من ريف دمشق وكيف استقبلت المتغيرات الكبرى خلال وبعد الحرب العالمية الأولى ، ولكن الكاتب الذي كان يعيش في عالمه الحداثي الروائي اختار لهذه الرواية الشكل الأكثر حداثة في ذلك الحين : رواية الأحداث مع المونولوج الداخلي الطويل .

وكان نشر هذه الرواية المحكّ الذي وصفت عليه تجربتي كلها . خيري الذهبي كيف ستكون خطوتك التالية . هل تستجيب لذوقك الفنّي والمربّي غربياً تماماً وبذلك لن تجد قرّاء كُثُراً ، فالمستوى العام لقارئينا كان ما يزال يعيش مرحلة ما بعد المنفلوطي ، فإذا ما تشجع قرأ عبد القدوس وعبد الحليم عبدالله .

أم تستجيب للذوق العام وتصنع لنفسك القراء الذين تحتاجهم ، خاصة وأنت غير منتم لحزب سياسي يتبناك ويفرضك على الناس ، ولست في الحين نفسه جزءاً من شلة ولا تستطيع بتركيبتك النفسية أن تكونه .

و . . كتبت رواية طائر الأيام العجيبة محاولاً أن أربط حصاني الكتابة لمجموع الناس ، والكتابة للذواقة . ولكني . . . حين أراجع نفسي لا أرضى كثيراً عن هذه التجربة . . .

فيما بعد كتبت رواية ليال عربية . في هذه الرواية حاولت أن أجد شكلاً عربياً للرواية . . نحن نعرف أن خلاصة الفكر الغربي . هو المنطق الأرسطي ، المنطق النفعي ، المنطق الذي يطلب منك أن توصلنا في كل شيء تفعله إلى نتيجة . مقدمة صغرى - كبرى نتيجة ذروة خاتمة وحلّ ، فإذا ما صورنا هذا المنطق هندسياً ، اكتشفنا أن له شكل الهرم .

وماذا عن المنطق العربي ؟ الحق حين استقرأت الفنون العربية . من تشكيل قائم على وحدة زخرفية تبلغ الكمال ثم . . . تتكرر وتتكرر إلى

ما لا نهاية ، وبين الشعر الذي يكثف ويجمل حتى يبلغ كماله الخاص ، ثم ... ينتقل إلى بيت آخر لا علاقة له تقريباً بالبيت السابق ، والغناء ... وتكرار جماليات العتاب أو ياليل أو الموال ...

لم هذا كله ... اكتشفت أن المنطق العربي لا يريد الوصول بك ومعك إلى نتيجة ... إنه يريد أن ينقلك إلى حالة ... يحملك إليها فقط ، وعليك أنت أن تصل إلى النتيجة التي تريد . ألف ليلة ، المقامات ... ورأيت الصورة الحلزونية التي تبدأ من نقطة ، ثم تمضي متقدمة ، متحلزنة إلى ما لا نهاية .. أليست الصحراء لرائيها لا نهائية . أليست السماء وصانعها لا نهائية ؟ ....

وكانت رواية ليال عربية بشكلها الحلزوني ، التوليدي مغامرة شخصية على صعيد الكتابة والبحث عن هوية ..

الزمن مغلق ، حلزوني لا بداية فيه ولا نهاية . لقد بدأ منذ ألف عام ، ولكنه انتهى أيضاً منذ ألف عام ، إنه زمن حلزوني دائري يبدأ ويعود إلى حيث بدأ ، يبدأ ويدور منكفئاً على نفسه ككل زمن عربي ، أليس هذا هو الزمن العربي ، حدود مهددة ومجاعات وحروب وشكوى من الزمان وانتظار الفرج القادم . هذا الزمن المغلق كيف يمكن لك أن تعبر عنه روائياً ؟ في الزمن الروائي هناك دائماً مفاجآت القادم وتوتر انتظار ما سيأتي ، ولكن الزمن الروائي المغلق لا مفاجأة فيه ولا جديد فيه ، بل كل ما فيه معاد ومكرر ومكتوب في لوح القدر الأزلي .

الناس صور لأجدادهم وأحزانهم أحزان مكرورة وأفراحهم أفراح صامتة ، وورود شديدة التألق دون ذبول وأرنب أحمر الرقبة دون دماء ونظرات بليدة صامتة تراقب الأفق دون ترقب .

ثم . . . كانت رواية . . . المدينة الأخرى . . ثم توقفت عن الكتابة متضايقاً محسّاً بعبثية الكتابة وعدم جدواها . وانشغلت لحين في كتابة السيناريوهات للتلفزيون . . . وقراءة التاريخ أبحث عن إجابات لأسئلة كثيرة كانت تلح علي ، أسئلة عن الانتماء ، والوطن والمكان والتاريخ والتراث . . . وكان عذاب الأسئلة ملحاً حتى وجدت نفسي أبدأ مشروعي الجديد . عن ومن الروايات تحت اسم التحولات ، وأنا كنت أقصد منذ البدء بكلمة التحولات ، الكلمة الغريكولاتين ميتا مورفوز ، والتي كنت أنوي ترجمتها إلى التناسخات ، ولكني استقبحت الكلمة ، وبالمناسبة فإن أول ذكر لكلمة الميتامورفوز قرأته عند المعري في رسالة الغفران .

ثم أصدرت الكتاب الأول منها حسيبة وهي الشخصية الثابتة بل والمحورية في العمل ككل . إنها المرأة ـ الأم ـ الحبيبة ـ الزوجة ـ القوية القادرة على أن تمد اليد للعاثر عند عثوره وإقامته من عثرته ، ولكنها أيضاً محاولة المدينة الصمود في زمن التغيرات . وتحدثت في هذا الكتاب عن مدن الواحات تلك التي لا تصنع قدرها ، بل تنتظر القوافل تقدم وتحمل إليها قدرها ، فإذا بها تخلق فلسفة الانتظار وإذا بها تبتكر شخصية عيسى المنتظر والقادم في آخر الزمان حاملاً العدل والسلام ورافعاً الظلم عن المدينة والعالم . أليست المدينة هي العالم ؟ . ثم تطورت هذه الشخصية إلى المهدي المنتظر . وجعلوا لهذا الانتظار طقوساً وآمالاً وأفراحاً .

ونحن في دمشق نعرف بالضبط أين سينزل عيسى المنتظر . إنه سينزل عند مئذنة الروس في الجامع الأموي . ها قد عرفنا المكان . . . أما الزمان . . . إن علينا الانتظار .

هذه المدن الواحات كانت قدراً وكانت حلماً ، وكانت انتظاراً . ثم نشرت الكتاب الثاني وكان أيضاً تحت اسم التحولات ويحمل عنواناً فرعياً هو فياض .

في حسيبة قدمت الصوت النسائي ، الأصل ، المرأة ، أما في فياض فقدمت الرجل ، الرجل في صراعه مع التاريخ ، مع السياسة ، مع الحياة ، صراع يبدأ قبل الولادة بقرون ، صراع يبدأ تاركاً بصماته القاسية على ذاكرتنا وحياتنا منذ الحروب الصليبية على الأقل . صراع يشارك فيه الذاكرة والخيال والواقع والواقعيين الراضين بكل شيء ، صراع حاولت فيه نبش الذاكرة في صراع الشرق والغرب المعاصرين ، صراع يقف فيه روجيه لوبلان فوق قلعة شيزر قلعة أسامة بن منقذ ليتذكر جده غليام لوبلان قبل عشرة قرون عند أقدام هذه القلعة . صراع حاولت فيه أن أكشف عن رعب البندوق ، والبندوق هو طائر يتولد عند زواج فاسد بين طائرين مختلفين بومة وكناري ، فيأتي البندوق الهجين قوة وجمالاً ، ولكن . . . رعباً أيضاً فهو يدرك في عمق روحه أنه عقيم وأن حياته وجنسه سينتهيان بموته . ولنذكر كم من البناديق والبندقية والهجنة في حياتنا . . .

في هذه الرواية وصفت رهاني الأكبر في اللعب على اللغة ومستوياتها ، على الشكل والخروج والدخول من دهاليز الآن إلى الماضي البعيد ثم العودة .

ولكن ظرفاً سياسياً وعسكرياً فظيعاً حط على الأمة العربية ، ظرفاً جعل هذه الرواية لا تأخذ حظها كما أخذته حسيبة من قبل ، ومشروع استكمال رواية التحولات ما يزال قائماً ، ومسودة الكتاب الثالث منه ما تزال في الدرج تحتاج إلى إعادة كتابة وتبييض .

خيري الذهبي المزيج من كتب صفر وكتب جميلة الغلاف طيبة الرائحة . خيري الذهبي المزيج من حلم باستيحاء الجاحظ والتوحيدي وابن بكار ، وإعادة استنبات فولكنر وهمنغواي وبروست في الأرض العربية ، خيري الذهبي هذا يشكر لكم إنهاككم أنفسكم بالإصغاء إليه .

هموم روائية متداخلة

عبد الرحمان مجيد الربيعي

مرت على صدور روايتي الأولى (الوشم) عشرون سنة كاملة ، وخلال هذه السنوات العشرين لم أكتب إلا أربع روايات أخرى أي بمعدل رواية واحدة كل خمس سنوات ، أسوق هذه المعادلة الحسابية لأقول بأنني متأن حد الخوف في تعاملي مع الرواية رغم سخائي في جوانب الإبداع الأخرى ، حيث أصدرت سبع مجاميع قصصية وكتابين نقديين وستة كتب من قصائد النثر ، وهو عدد من الكتب من الممكن وصفه بالغزير انطلاقاً من داء الكسل الأدبي عندنا الذي لم يتجاوزه بحيوية العطاء واستمراريته إلا القلّة .

لقد كانت الرواية الاستثناء في هذا الفيض والندرة وسط هذه الغزارة .

تجاربي الروائية هي انعكاس لتجاربي الحياتية ، وهي تجارب عملت وأعمل على إغنائها ولم أجلس وراء مكتبي لأنسج علائق وحكايا وبشراً استمنائيين . بل إن تجاربي جزء من غليان حياة ، الحياة العربية ، الحياة العراقية ، وهي كل من حياة ، حياتي أنا الكاتب والإنسان . كانت هذه الحياة تعتمد المغامرة الواعية لا المغامرة المجانية ، مغامرة المراقب لا مغامرة النزق ، وكانت أمامي تجارب كبيرة في المغامرة الحياتية التي عاشها كتّاب

كبار أحببتهم وأخص بالذكر منهم أرنست همنغواي الروائي الأمريكي الذي اتسعت الأرض كلها ، برّاً وبحراً ، صيداً وحروباً ، عشقاً وانغماراً ، لتجربته .

تعلقت بمغامرة هذا الرجل التي كانت محور رواياته التي بدأت قراءاتي الأولى بها وبقراءة انتقائية لأعمال روائيين آخرين . . البير كامي ، سارتر ، أندريه مالرو ، وليام فولكنر ، لورنس داريل ، نجيب محفوظ .

كانت قراءاتي لهمنغواي تمدني بالعافية النفسية والجسدية ، وتجعل للحياة مذاقها وجنونها الفذ الجميل ، وكنت أحياناً أتساءل : عن انحيازي الأكبر لهمنغواي الإنسان ؟ أم همنغواي الروائي ؟ لكنني أكتشف ان هذا الفصل الفلسفي غير جائز لأنّ المبدع والإنسان فيه واحد متكامل .

وكبر هذا الحماس وأنا أرى أبطاله مجسدين أمامنا في أفلام . لمن تقرع الأجراس ؟ الشيخ والبحر ، وداعاً للسلاح ، الشمس تشرق ثانية .

كانت مغامرتي الأولى قد رويتها في « الوشم » يوم رافقت عماً لي في طريق صحراوي يربط بين طريق السيارات العام وقرية في عمق الصحراء لنا فيها أقرباء قصدناهم لشأن ، كان الليل دامس الظلام وعمي يمشي أمامي لاهثاً ساعلاً متوكئاً على عصا يتحسس بها الطريق وأنا أتبعه ، لم يكن الخوف وارداً آنذاك رغم أن كلاً من أمّي وخالتي اللتين توالتا على قريتي لم تخل حكاياهما من محاولة لزرع الخوف في نفسي ، من الظلام ، من الريح ، من المطر، من شقوق الجدران وحفر الأرض .

وبعد سنوات وتراكم التجارب ، حباً ، حزناً ، اعتقالاً ، تشرداً ، سكراً ، سفراً ذهبت إلى بيروت موظفاً ، كان ذلك أواخر عام 1978 وكنت وأنا أمضي إلى هناك أستحضر تجارب روائيين وشعراء دبلوماسيين ، لورنس داريل ، بابلو نيرودا ، توفيق يوسف عواد ، غراهام غرين وغيرهم ، ولذا

لم يغير قرار موافقتي على الذهاب اعتراض الأهل والأصدقاء الذين رأوا في قبولي العمل هناك مغامرة إن لم يكن انتحاراً كما ردد أحدهم بالحرف .

ذهبت إلى هناك ، وكانت كل دقيقة تحمل معها إمكانية موت ، قصف عشوائي ، تصفيات مجانية قتل متعمد لأنّك من هذا البلد أو ذاك ، لكن بحكم المغامرة والعمل في هذا الظرف جعلني أتواصل .

ويوم غادرت بيروت منقولاً إلى تونس كنت قد دونت عدة ملاحظات عن حوادث تعرضت لها وكان من الممكن للبعض منها أن تنهيني ، ومن الصدف وبعد أيام من سفري حصل حادث تفجير السفارة العراقية هناك وأصبحت بطوابقها الثمانية وموظفيها ومراجعيها ومحتوياتها ركاماً فوق الأرض . وهكذا لقي حتفهم زملاء أحببتهم وبينهم بلقيس الراوية العراقية التي اقترنت بالشاعر نزار قباني .

وأعود إلى بيروت أواخر عام 1983 لأشاهد بأم عيني السيارات العسكرية الإسرائيلية تخترق طريق الشام في منطقة الحازمية حيث تقع السفارة العراقية ، كان هذا في أول صباح لي في بيروت فكانت أول كلمة أكتبها وأنا أجلس وراء مكتبي عن فجيعة جيلي ، فجيعتي ، لأنني عشت حتى رأيت السيارات العسكرية الإسرائيلية تجوب في شوارع بيروت أحبّ العواصم على قلوب الأدباء والسياسيين المشردين .

ثم جاءت بعد ذلك سلسلة من التجارب الباهظة والمخيفة ليس أبسطها حادث الخطف الذي نجوت منه بشيء يمكن وصفه بالمعجزة ، أنا الذي عشت بعيداً عن احتمال حدوث المعجزات .

هذه التجارب لو أنني ارتضيت البقاء وراء مكتبي في بغداد متدرجاً في السلم الوظيفي حيث آلة تكييف الهواء تلغي تقلبات الفصول وحيث السيارة والبيت النظيف والمرتب والأصدقاء ، لما استطعت أن أعيشها وأن

تكون لرواياتي مادة ومحوراً .

أقول هذا رغم أن الواقع العراقي لم يكن بخيلاً علينا بالأحداث الكبار ، الأحداث الجسام ، انقلاب على انقلاب على انقلاب ، ودائماً أجدني في اللّجة وأجدني طرفاً منذ كان عمري ثمانية عشر عاماً حيث ألغي حلم المراهقة ، وقتلت بدايات الحب الراعش ، كما اغتيلت الطفولة من قبل في أحداث أسرية كبيرة ، موت الأم المبكر الفقر ، العطالة . . إلخ .

كانت الفسيفساء العراقية التي أردناها عامل إغناء ومسنداً لتعددية معطاء قد تحولت إلى دم يغذي احترابا بدأ ولم ينته حتى اليوم ، مسلمون على صابئة على مسيحيين على يزيديين على آشوريين على أرمن ، عرب على أكراد على تركمان على فرس . . إلخ .

وجاء زمن الدم العراقي المسفوح منذ عام 1980 بداية الحرب مع إيران ، هذه الحرب التي نفذت إلى تفاصيل حياة العراقيين ثماني سنوات بحيث لم تترك بيتاً وليس فيه شهيد أو شهداء ، معوق أو معوقون ، أسير أو أسرى ، غائب مجهول المصير أو غائبون ؛ واكتمل المشهد العراقي الفاجع بحرب الخليج التي ما زالت فصولها تتوالى .

هذه الأحداث كلها تعطي الروائي مادة كبيرة للرواية ، ولا أنسى ما قاله لي روائي عربي صديق : (رغم ألمي على ما حصل لكم فإنني من جانب آخر أحسدكم على ما عشتموه وتعيشونه ، الأمر الذي يشكل مادة روائية لا تنضب) .

ولا أنسى أيضاً ما قالته لي يوماً الروائية الصديقة غادة السمان بعد أن قرأت (الوشم) : (إذا كان اعتقال واحد جعلك تكتب هذه الرواية فيجب أن نطالب باعتقالك مرات لتكتب روايات أخرى) .

هذه الأحداث كلها كانت حاضرة في رواياتي الخمس .

عندما بدأت بكتابة (الوشم) كنت مؤمناً بأنني سأكتب فيها روايتي التي لم أستعر فيها تجارب الآخرين ولا أصابعهم ، وقد كتبت روايتي فيها فعلاً ، هذا ما أحسسته وأنا أقرأها بصيغتها النهائية المعدّة للنشر ، وما أكده نقادها ودارسوها وقراؤها بعد أن صدرت طبعتها الأولى في بيروت عام 1972 .

ولي عنها شهادة تفصيلية قدمتها في ندوة مكرسة لها قدمتها لجنة الدراسات الأدبية في صفاقس قبل ثلاثة أعوام ، وقد نشرت في أكثر من صحيفة عربية .

وعندما أقول كتبت روايتي فإن هذا الكلام كبير وطموح أكبر ، ومع هذا أعيد باعتداد : لقد كتبت روايتي فيها كما كتبت روايتي أيضاً في رواياتي اللاحقة : الأنهار ، القمر والأسوار ، الوكر ، وخطوط الطول . . خطوط العرض والأخيرة تجربة لم تأخذ مداها من الدراسة والنقد إذ كان صدورها في ظرف عربي صعب ، وما زلت مقتنعاً بأن هناك دوراً ينتظر هذه الرواية إذا ما فتح الدارسون عيونهم وخرجوا من شرانق شللهم ومافياتهم التي نراها تعمل بدأب على تكريس أسماء وأعمال لا قيمة لها ، أعمال كاذبة ومدعية .

وكأنني وأنا أواصل وأتواصل مع ما أنجزه روائياً أتمثل بقول قرأته يوماً لأراغون وجاء فيه : (أعرف كتّاباً كثيرين انتهوا إلى لا شيء لأنهم ساروا على دروب الآخرين وأتمنى لأولئك الذين رأيت لديهم إمكانات ألا يسيروا على تلك الدروب بأن يجدوا دروبهم الخاصة بهم) .

لقد عملت على أن أجد دربي الخاص وأشقه بنفسي وسط هذه المتاهة من الأساليب والتقنيات والأسماء دون أن أتعكّز على تجربة عرفتها ، عشتها ، ومزاج لعين مجنون يحكم بحكمة في انتقاء ما أتوقف عنده وأكتبه من هذه التجربة .

وكنت أردد دائماً بعد أن أفرغ من قراءة رواية لقيطة : إنني أكره النسخ المزورة ولا أطيقها .

تهمني اللغة وأشتغل عليها كثيراً . وهي عندي ليست وسيلة توصيل بل سمفونية يجب أن تكون حركاتها متناغمة جديدة ومضيفة إلى الإرث والشائع والمتعارف عليه .

فعلت هذا وأنا لم أدرس اللغة العربية ، لغتي الروائية ، دراسة أكاديمية . بل المفارقة أنني درست الرسم وتفحصت فيه وحملت شهادتين عاليتين فيه كما قمت بتدريسه لفترة وجيزة قبل أن أمنح نفسي للكتابة بشكل كامل .

الرسم دخل رواياتي تقنية وأسلوباً وسرداً وأبطالاً ومشكلاً وأشكالاً ، ولذا لم يكن الأمر غريباً عندما غادرت بغداد في أواسط السبعينات لأنضم إلى المعهد العالي للتذوق الفني في القاهرة ، لأسجل رسالة عن جماعة بغداد للفن الحديث ، وكان من الممكن لهذا المشروع أن يستمر لو لم تقطعه نصيحة من الدكتور الصديق عبد المنعم تليمة بأن لا أضيع وقتي في عمل كهذا وأن أوفره لكتابة روايات وقصصاً جديدة .

جماعة بغداد للفن الحديث هؤلاء كانوا حركة رائدة في التجديد الأصيل للفن التشكيلي العراقي والعربي عامة ولهم بيان تأسيس مهم يصلح أن يكون بياناً شعرياً أو روائياً .

إن الرسم والكتابة اللذين يراهما بول كلي (شيئاً واحداً) هما المتداخلان المتعانقان المقترنان المتكاملان في نصي عامة والروائي منه خاصة .

ومنذ (الوشم) وحتى (كلام ليل) روايتي الجديدة التي أواصل كتابتها ما زلت أبحث دون استكانة عن الابتكار ، عن اللا تكرار ، عن اللا استقرار على منجز أتكىء عليه وأستريح معلناً : لقد وصلت وكفاني

الله شر القتال ، بل أقول ليمنحني الله شرف مواصلة القتال .

أتحمس للمنجز الروائي العربي الأصيل وأبشر به كأنني كاتبه ، ولا يهمني أين كتب ، الحساسية القطرية التي يعيشها زملاء آخرون بشكل مرضي لا يجعلهم يرون ما هو أبعد من حدود أقطارهم لم تصبني ، لدي مناعتي التي تدحرها ، ولذا أتقاطع مع الكثير مما يصدّر إلينا ويضخ على أساس أنه النموذج والأمثولة ، يحصل هذا الانتماء كاتبه إلى هذه القبيلة أو تلك ، قبيلة تصادر الآخر وتقتله إن استطاعت ما دام خارجاً عنها ، وبعض هذه القبائل خطير ، له فروعه ووسائل إعلامه ومخبروه وندواته وكلمة السر وله ديكتاتوريته رغم أن أبناءه يدعون ديموقراطية يلغونها في الفعل والممارسة .

لست عضواً في شلة أو حزب أو قبيلة ، أنا خارج هذه التقسيمات ، كان القهر وما زال يشغلني ، وسيظلّ ما دام الواقع العربي يزدهر فيه القهر وتموت فسائل الشمس والحرية .

قفزت بكتبي إلى لبنان حيث لا رقابة لأنني أكره الكتابة بشروط ، أكره الرقابة والرقباء ، ورغم تعدد المهام الإعلامية التي مارستها فإنني رفضت أن أكون رقيباً ولو مرّة واحدة ، في حين أن هذا العمل يدر مالاً إضافياً لمرتبات بعض الأدباء الشهرية والذين ارتضوا أن يمارسوه ، لا أدري كيف يمكن لأديب أن يراقب عملية التنفس عند أديب آخر ؟ !

ورغم هذا الغضب على قبائل النقد التي تواصل تصدير نماذجها إلينا محلاة منمقة معمقة بمصطلحات ما أنزل الله بها من سلطان ، هي من نعم الترجمة المصدرة إلينا لتصادر منا الهوية وتجعل العملية النقدية بعيدة عن لعب دور في تأصيل وتطوير الإبداع العربي ، أقول : لم يظلمني النقد شخصياً يوم أن كان النقد منحازاً للإبداع . ولذا ورد في بيلوغرافيا النقد القصصي

العراقي أن ما كتب عن أعمالي في القصة القصيرة والرواية يفوق ما كتب عن القصاصين العراقيين مجتمعين منذ محمود أحمد السيد رائد القصة العراقية وحتى أصغر قاص نشر كتابه الأول في هذا العام .

لكن النقد وبعد أن صار يبحث عن خلفيات الكاتب السياسية والقطرية ومواقفه قبل أن يبحث عن إبداعه صار شيئاً آخر ، والاستثناءات نادرة .

في وسط تتراكم فيه المحرمات حاولت جاهداً أن لا يقع تدجيني وفق مغريات التدجين ورفاهيته التي هي رفاهية طائر في قفص وعملت على أن أكتب دون خوف ، أن أواصل مغامرة الكتابة بنفس شجاعة مغامرة الحياة نفسها ، أن ألغي الخطر المحتمل ، أن لا أسمح لرقيب بأن يشم رائحة كلماتي ، أن أقتل شرطي الأعماق ، شرطي الدولة شرطي التقاليد ، شرطي النقد ، ولولا ذلك لما ولدت « خطوط الطول . . . خطوط العرض » ولما ولدت « كلام ليل ».

لا أنشد رضى أحد ، ولم يحصل أن ساهمت في مسابقة رسمية ذات شروط محددة مسبقاً لا ينقصها إلا نوعية الورق ولون الحبر الذي تكتب به .

أحرص على أن أكون مختلفاً فالاختلاف يمنع الروائي من السقوط في المكرور والمجتر والإذعان والامتثال للسائد .

الرواية شاغلي ، همي الأول ، كل خمس أو عشر سنوات رواية لا باس ، آخر رواياتي صدرت عام 1986 وروايتي الجديدة قد لا تنشر إذا بقيت الأشياء كما هي عليه ، هي رواية كسرت رأس المحذور ، لها مهمة تدميرية ، تريد أن تعبث بهذا اليباب الفاسد ، تخرج عفنه ، تشهّر به .

إنها المغامرة التي تتجدد ولا تشيخ ، هل هي فعلاً كذلك ؟ أم أنه

مجرد وهم وادعاء ؟ ليس هذا هو المهم بل المهم النوايا واستمرارية المغامرة وهما دورة دمي وصرخة فزع أطلقها في وجه عالم لن نسمح له بأن يهمشنا ، نحن السطور الأولى في سفر الولادة .

مظاهر تأصيل الرواية التونسية

« فوزي الزمرلي »

لئن انبثقت الحركة القصصية الحديثة في تونس منذ فجر القرن العشرين وأينعت في الثلاثينات والأربعينات ونافست الشعر منافسة جادّة فإنها لم تتمخّض عن الرواية إلا في عهد الاستقلال ، عندما دفعت رواية « حبك درباني »[1] موجة الأدب القصصي إلى خضم الفن الروائي .

وبإمكان الدارس أن يصنّف الروايات التونسية بحسب اتجاهاتها الأدبيّة أو بحسب تقنياتها أو وفق غيرها من معايير التصنيف : ذلك أن تصنيف الروايات باعتماد جانب واحد من جوانبها لا يحيط بخصوصياتها . ولكن اللافت للإنتباه هو أن تبدّل أنماط الرواية التونسية ليس وليد تسلسل مرحلي مقترن بتحولات في بنى المجتمع أو في الثقافة العامة أو في أذواق المتلقّين ، كما أن ذلك التبدّل لا يشي - في جلّ الأحيان - بتطوّر في تجربة الروائيين أو باستنارتهم بآراء النقاد والمنظّرين . فقافلة جميع الروايات العربية تسير في مسالك وعرة منذ حوالي قرن بدون حاد ، تهدّدها دواعي التيه والتنافر والتقهقر : ذلك أن ألوان رواياتنا متزامنة على تبدّل فنياتها

1) البشير خريّف : إفلاس أو حبك درباني . النشرة الأولى : حلقات بمجلة الفكر . تونس . ديسمبر 1958 - جانفي - مارس 1959 .

ومرجعياتها ، إضافة إلى أنك لا تكاد تعثر على رؤساء مدارس ينيرون سبل الروائيين العرب . وللنقاد والمنظّرين ومؤرّخي الأدب في عصرنا الراهن مسؤولية لا تقلّ جسامة عن مسؤولية الروائيين ، إذ أن الحركة النقدية في البلدان العربية قد تأخرت عن حركة الإبداع القصصي طوال عقود تأخراً طمس سمات آثار قصصية عديدة . ونحن نزعم أن القصاصين التونسيين ـ مثلاً ـ لا يقرؤون كتابات بعضهم البعض بقدر ما يقرؤون ما ينشره أدباء الغرب والشرق ، مما يحملنا على البحث عن المؤثرات في الرواية التونسية خارج حقل الأدب التونسي غالباً . وبديهي أنك لا تجد تبدلاً في نمط الكتابة الروائية اقتضته الممارسة الإبداعية ونضج التجربة إلّا لدى المكثرين .

ولم يكن حظّ تراثنا السردي أفضل من حظ نصوصنا الروائية الحديثة : فقد أُقْصِيت جلّ ألوان التراث السردي عن حقل الأدب قديماً خضوعاً لمعايير صارمة لا صلة لها بمعايير القصّ : فتراكمت تلك النصوص تراكماً حجبها عن الروائيين المحدثين وأثقل كواهل الدارسين والمنظّرين . وبما أن الرواية جنس أدبي دخيل على الأدب العربي فإن أنظار الروائيين العرب قد تعلّقت بالرواية الغربية تعلّقاً آسراً جعلهم لا يقيسون قامات رواياتهم إلّا بقامات الروايات الغربية . ونتيجة لذلك كان تبدّل أنماط الكتابة الروائية عندنا متولداً عن الانتقاء وعن جهود فردية ، منعزل بعضها عن بعض .

أما الآن ، وقد صحا النقد العربي فلا سبيل إلى الصمت ولا إلى الغفلة عن رصد ذبذبات الرواية العربية . ولعل موجة التأصيل التي تسربت إلى خضمّ الرواية العربية تمثّل نزعة جديدة جديرة بالاهتمام ، ذلك أنّ أصحابها قد عقدوا العزم على تلوين الرواية بلون خاصّ يربطها بالأصول ربطاً كفيلاً بتخليصها من وصمة التبعيّة للرواية الغربية . وقد بدا حظّ

الأدب التونسي من هذه النزعة غير قليل بعد أن أخذت نتوءاتها تتجلّى على سطح خريطة الروايات التونسية ، كاشفة عن تلوّنها بألوان تنبىء ببحثها المضني عن آفاق جديدة .

وما أشبه حاضر الفن القصصي في تونس بماضيه : فقد برزت النصوص القصصية الحديثة باللغة الفرنسية في نهاية القرن التاسع عشر متزامنة مع نزعة إحياء المقامة ، ثم تدفّق نبع القصص الحديث باللغة العربية تأثراً بما قرأه التونسيون من قصص غربيّة مترجمة أو في لغتها الأصلية ، وإعجاباً بالقصص المشرقي الحديث ، ومنافسة للحركة القصصية التي بعثتها الجالية الفرنسيّة في تونس . وكانت مجلة « العالم الأدبي » أهمّ منبر ذاعت منه في الثلاثينات أصوات الداعين إلى الأدب القصصي الحديث ، زاعمة أنّه المعيار الذي يقاس به أدب الغرب[2] وعندما عاضدت جماعة « تحت السور » جماعة « العالم الأدبي » نقداً وقصصاً أمست الثلاثينات والأربعينات حقلاً للأشكال القصصية القصيرة ، ولمعت أقلام البشروش والدوعاجي والعريبي خاصّة .

ولكن ، عندما كاد القصاصون التونسيون يعرضون عن الأشكال القصصية العربية إعجاباً بالفن القصصي الغربي تجمّع عدد من خريجي المدرسة الصادقية والجامعات الفرنسية حول مجلة المباحث ونشروا دراسات عن القصص العربي القديم ، ثم شفعوها بتآليف صاغوها على أشكال أدبيّة تلامس شكلي الحديث والخبر : نذكر منهم محمود المسعدي والصادق مازيغ[3] .

---

2) انظر على سبيل المثال : محمد عبد الخالق البشروش : القصة في الأدب العربي . مجلة العالم الأدبي . تونس 6 جوان 1932 .

3) انظر : مجلة المباحث . الأعداد الصادرة سنة 1945 وسنة 1946 وسنة 1947 .

والحق أن مسألة تأصيل الفن القصصي في تونس لم تكن شاغلة للقصاصين التونسيين قبل الاستقلال ، إذ باستثناء أعمال محمود المسعدي كانت الجهود متلهّفة على اقتفاء آثار القصاصين الغربيين ، وإن تلونت بعض الآثار بلون تراثي فذلك من قبيل المحاكاة والعجز عن استغلال الأشكال الحديثة . ولتلك النزعة صلة ـ آنذاك ـ بذوق الجمهور القارىء المتخرّج في مجمله من مؤسسات التعليم التقليدي . أمّا مع محمود المسعدي ومع من انضم بعده إلى قافلة تأصيل الرواية التونسية فإنّ ظاهرة التأصيل انطلقت من موقع آخر : فجميع أولئك القصاصين ـ ونخص بالذكر منهم البشير خريّف وفرج الحوار وصلاح الدين بوجاه وعمر بن سالم ـ من ذوي اللسانين ومن المطّلعين على الأدب القصصي الغربي اطّلاعاً عميقاً ، بل إن حذق المسعدي للفرنسية لا يقل عن حذقه للعربية : وفرج الحوار متحصّل على إجازة في الفرنسية ومضطلع بتدرس الفرنسية لغة وأدباً .

إن هذه الأصوات وظّفت التراث بأشكال مختلفة وعادت إلى أجناس سردية تراثية وطوّعتها لإنشاء نصوص تنزاح عن الأجناس التراثية وعن الرواية في الآن نفسه ، فإذا بها من التراث وليست منه وإذا بها روايات وليست روايات : أو قل هي روايات عربية رامت التخلص من القوالب التي صُهرت في أتون الغرب وتطويع أنماط سردية عربية للاضطلاع برؤية للعالم كانت تحتكرها الرواية ذات النمط الغربي .

والحقّ أن هذه الأصوات ليست معزولة عن بعض مسالك الرواية العربية التي عمد أصحابها إلى التخلص من وصمة التبعية للفن القصصي الغربي ، خاصّة بعد أن دبّت الشيخوخة في بعض أعضاء الرواية الغربية دبيباً حملها على التغذّي بإكسير عجيب التركيب في ربوع أخرى ، فإذا بها تستوي منتصبة من جديد بقسمات رائعة خلبت أنظار القصاصين والنقاد

ودلّتهم على نوافذ كانوا عن مفاتيحها غافلين .

إن هذه الموجة المتسرّبة في خضمّ الرواية العربية الحديثة قد تولّدت عن انشغال بعض الروائيين بالكيفية التي يحسن أن يكتبوا بها آثاراً لا تحاكي كتابات من سبقهم من القصاصين العرب والغربيين على حدّ سواء ، وتضمن ـ في الآن نفسه ـ الاعتزاز بنسبتها إلى الأدب العربي وانشدادها إلى الأصول .

والحق أن هذا المسلك محفوف بعقبات كأداء : ذلك أن القصاص الذي يروم الاستفادة من التراث يواجه صعوبة مزدوجة : فهو لا يظفر بدراسات تنظيرية تهديه إلى خصائص التراث وفنيّاته ، ولا يستطيع بمفرده أن يضطلع بذلك الدور فيضطر إلى الانتقاء والإسقاط . وحتى إن أراد القصاص العربي أن ينسج على منوال شكلٍ من الأشكال القصصية في التراث العربي فإنه يقف على خلوّه من الفنّيات التي يزخر بها القصص الغربي ، تلك الفنّيات التي غذّتها أبحاث الألسنيين وعلماء النفس والاجتماع وفنون السينمائيين وغيرها من المؤثرات .

لقد تعددت وجوه موجة التأصيل في تونس ـ على قلّة النصوص ـ وحتّمتها ـ في الواقع ـ عوامل مختلفة ، ولكنها تقدّم بديلاً عن أنماط الرواية التونسية السائدة : فقد اعتمد محمود المسعدي فنّيات الخبر(4) واستفاد البشير خريّف من الخرافة الشعبية(5) ووزّع صلاح الدين بوجاه نصّه على متون

---

4) محمود المسعدي حدّث أبو هريرة قال . . . ط 1 . الدار التونسية للنشر 1973 .

5) البشير خريّف : برق الليل . دار بوسلامة للطباعة والنشر ، تونس (د . ت) .

وحواشي[6] ووظّف عمر بن سالم فنّيات الخبر في رواية أولى[7] ثم مال إلى قصص الحكم والأمثال في آخر رواية صدرت له بتونس[8] . ولا جدال في أن هذه الأصوات لا تدلّ على سلامة هذا المنزع في جلّ الأوقات ولا على يسر السبيل : ولكن اللافت للإنتباه هو أن هذه الموجة تولّدت عن انشغال عدد من الروائيين بالبحث عن بديل سردي مرتكز على أصول عربية . ومن هذا الموقع تكتسي رواية « الموت والبحر والجرذ » لفرج الحوار[9] أهمية بالغة ، ذلك أنها تعوّل على اللغة التليدة وتكشف في الآن نفسه عن عمق الحيرة التي استبدت بجيل جديد من الروائيين التونسيين ألموا بالتراث السردي العربي وبالأدب الروائي الغربي وواكبوا مسيرة الرواية الحديثة مواكبة ألقت بهم في مدار التّيه ، دون أن ترسي بهم على شاطىء أمان .

لكلّ هذا أوقفتنا هذه النزعة ودفعتنا إلى البحث عن درجة طرافتها ونجاحها في إيجاد بديل سردي أصيل ، ونحن نتوق إلى الإمساك بالخيوط التي نسجتها لتوليد جنس أدبي متفرّع عن أنماط الكتابة العربية التراثية والفن الروائي الغربي .

فهل توصلت هذه المحاولات إلى وضع الأسس لإنشاء رواية عربية أصيلة لا يقرؤها الأجنبي فيقول هذه بضاعتنا ردّت إلينا ، نافياً بذلك

---

6) صلاح الدين بوجاه : مدوّنة الاعترافات والأسرار . ط 1 . دار سيراس للنشر ، تونس 1985 .

7) عمر بن سالم : أبو جهل الدهّاس . ط 1 : الدار التونسية للنشر 1984 .

8) عمر بن سالم : الأسد والتمثال . ط 1 . الدار التونسية للنشر ، تونس 1989 .

9) فرج الحوار : الموت والبحر والجرذ . ط 1 . دار الجنوب للنشر ، تونس 1985 .

إضافات القصاصين العرب إلى الفن الروائي . وهل أنّ هذه الموجة التي انحاز إليها الكثير من الروائيين العرب قادرة - فعلاً - على إخراج الرواية العربية من أزمتها ، أم أنّها عمّقت تلك الأزمة وجعلت الروائي العربي مقلّداً في تجديده ؟

* * * * * *

محمود المسعدي : حدّث أبو هريرة قال / أو فجر الوعي :

لم تكن حدود الأشكال القصصية في فترة ما بين الحربين واضحة في أذهان التونسيين قصّاصين ونقاداً رغم كثرة استعمالهم لمصطلحات القصالحديث . ولم يشذّ المسعودي عنهم عندما عبّر لقراء مجلة الندوة سنة 1956 عن غموض المفاهيم لديه قائلاً : « لا أفهم ما يعنون في الحقيقة بالقصة : فههنا لفظ ولا معنى مضبوط (. . .) وما دام الأمر على مثل هذا الغموض فلكم الحرية في أن تجعلوا القليل الذي كتبت في أيّ هذه الأنواع شئتم إن كان لا بدّ من التصنيف الشكلي . وليس عندي بين القصة أو المسرحية وغير المسرحية فرق إلاّ في ظاهر الصورة وشكل الإخراج أمّا الجوهر فواحد »[10] .

وهذا التصريح الذي أدلى به المسعدي بعد أن نشر عدداً من أحاديث أبي هريرة في بعض المجلات يحمل على الظن بأن قضايا الرواية لم تكن ماثلة في ذهنه . ولكن كتاب « حدّث أبو هريرة قال » الذي نشر سنة 1973 دفع

---

10) محمود المسعدي : تأصيلاً لكيان . نشر مؤسسة عبد الكريم عبدالله ، تونس 1979 ص 39 .

النقاد التونسيين وعلى رأسهم الأستاذان توفيق بكّار[11]ومحمود طرشونة[12]إلى تصنيفه في باب الروايات أو القصص .

والواقع أنّ المدة الفاصلة بين تاريخ نشر عدد من الأحاديث بالمجلات وتاريخ نشر الكتاب قد أثار تساؤلات لم تجد لها إجابات شافية : فعدد الأحاديث المنشورة بالمجلات منذ الأربعينات يقلّ عن عدد الأحاديث في الكتاب ، وترتيبها في الكتاب مخالف لترتيب ما نشر منها سابقاً ، إضافة إلى أن اسم البطل كان في بعض الأحاديث أبا هريرة وفي بعضها الآخر أبا دريرة ثم أصبح أبو هريرة بطل الكتاب كلّه .

إن هذه الجوانب تجعلنا نتساءل ـ مع غيرنا ـ عن حقيقة ما ذكره المسعدي من أنّ أبو هريرة قال سابق للسدّ تأليفاً[13] ، والسدّ أُلّف خلال سنتي 1939 و 1940 : فهل إنّ الأحاديث المنشورة في الكتاب سنة 1973 قد كُتبت كلّها قبل السدّ ، أم أن المسعدي أضاف أحاديث وغيّر الترتيب فترابطت المراحل ترابطاً يُجيز لنا اعتبارها رواية بطلها أبو هريرة .

ورغم هذا الغموض الذي لم يوضّح منه المسعدي الكثير فإنّه يتسنّى لنا أن نعتمد مقومات رؤية المسعدي وأدواته الفنيّة لنزعم أنّ هاجس التأصيل محرق لديه وسخطه على انبتات الأدب العربي في عصره واضح

---

11) انظر : توفيق بكّار : أوجاع الإفاقة على التاريخ العاصف : تقديم كتاب : حدّث أبو هريرة قال . دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1979 .

12) انظر : محمود طرشونة .

1 . « الأدب المريد » ـ الدار التونسية للنشر 1978 .

2 . مباحث في الأدب التونسي ، المطابع الموحدة ، تونس 1989 .

13) انظر : محمود المسعدي : أدباؤنا بأقلامهم (حوار مع المسعدي) ـ مجلة الندوة ، العدد 2 سنة 1956 ص 33 .

جليّ. فقد قال سنة 1956 متحدثاً عن واقع الأدب العربي: « أدبنا العربي المعاصر خليط شأنه من أغرب الشؤون. وسرّ ذلك على ما أرى ينحصر في كثرة ما اعتمله ولا يزال يعتمله من المؤثرات العديدة المختلفة المتناقضة أحياناً »[14].

ووضّح المسعدي موقفه من الأدب العربي قائلاً: « وأبعد ما فيه عن الأصالة وأقربه من الزيف ما جاء من باب المحاكاة - بل الحكاية الساذجة - للتيارات الأدبية الغربية من الترامية وغيرها. وأصدقه لهجة ما يحاول فيه أصحابه أن يقولوا كلمة الشرق ورأيه الطريف في المشاكل الحيّة التي تعالجها الآداب الحيّة كلّها »[15].

ويمكن أن نقتصر على هذا القول لنؤكّد أنّ هاجس التأصيل مستقطب لرؤية المسعدي رغم أنّ الرواية باعتبارها جنساً أدبياً مخصوصاً لم تكن واضحة الملامح لديه عندما نشر كتابه « حدّث أبو هريرة قال » أو على الأقل عندما نشر بعض أقسامه.

وكثيراً ما جاهر المسعودي بأنّه يرفض « طريقة الاندماج في الغير والاكتساء بالمستعار من لباسه » رفضه لـ« طريقة الرجعة إلى الوراء والالتجاء إلى الماضي الجامد اليابس » إذ في كلتا الحالتين « تعطيل للكيان الذاتي ومنع للحضرة في التاريخ »[16].

لقد طوّقت هذه الرؤية النظرية كتاب « حدّث أبو هريرة قال » وأنارت سبيله إنارة أخرجته إلى الناظرين على صورة مدهشة: فقد اشتمل

---

14) محمود المسعدي: تأصيلاً لكيان ص 42.
15) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
16) المرجع نفسه ص 93.

الكتاب على اثنين وعشرين حديثاً بأسانيدها ورُواتها : فمنها ما رواه أبو هريرة نفسه ومنها ما روته بعض الشخصيات الأخرى ، وكلّها من الشخصيات القصصية . . . وبقي الراوي الحقيقي لجميع الأحاديث مضمراً يوجّه دفّة النص من وراء حجاب . وقد مهّد الكاتب لاثني عشر حديثاً بشواهد شعرية منها ما هو عربي ومنها ما هو فارسي ومنها ما هو غربي : وهذه السمة الأولى البارزة في الكتاب تلفت الإنتباه بدلالاتها الغزيرة .

فعنوان الكتاب وعناوين فصوله تحيلنا على لون من ألوان الأدب العربي القديم ، وسلسلة الرواة تحيلنا على سمة مميزة لأدبنا السردي التراثي الذي لم يكن ـ في معظمه ـ وليد خيال القصاصين وإنما كان رواته ينقلون مشافهة ما علق بالذاكرة الجماعية أو ينقلون ما وصل إليهم من أخبار أو يتظاهرون بأنهم يقصون أحداثاً حقيقية وقعت لأشخاص حقيقيين . وهذه السمة التي تُحيلنا على الأحاديث تسرّبت إلى عدّة فنون أدبية بملامح شتّى .

فدور الرواة في كتاب المسعدي يوهم ظاهرياً بنقل الأخبار مشافهة ، في حين أن عالم النص عالم خيالي منبثق عن راو خفي . أمّا الشواهد : فلئن كانت ـ كما ذكر الأستاذ بكّار في تحليله لحديث العمى ـ « من صميم التراث فطريقة الاستشهاد أبعد ما تكون عن مأثور التضمين أو الاقتباس : بل هي من تقاليد الغرب EXERGUE »[17] .

بهذا يبدو الراوي في اختفائه شبيها بالراوي في القصص الغربي ، في حين يوهم ظاهر النص بأنّ صورة الرواة امتداد لصورهم في التراث

---

17) توفيق بكّار : جدليّة الشرق والغرب : تحليل نص : حديث العمى . الحياة الثقافية العدد 13 سنة 1981 ص 11 .

العربي . كما تكشف الشواهد عن هذه المزاوجة بين ما طبع الأدب العربي وما سنّه الغربيون . وبكل هذا وقع النصّ في منطقة محايدة ، مُشهِداً على تماسك رؤية المسعدي وأداته في هذا الكتاب .

لقد قصّت علينا أحاديث المسعدي قصّة تجربة حياتية معرفية عاشها أبو هريرة ، مبرزة عوامل نشأتها وتموجاتها وركودها ومآلها . وقد روى بعض تفاصيلها أبو هريرة ، كاشفاً عن باطنه وهواجسه ، وروت بعضها الآخر شخصيات قصصية في فترات لاحقة ومنها ما رُوي بعد موت أبي هريرة ومنها ما اشترك في روايته عدد من الرواة ، وكشف بعضها الآخر عن طفولة أبي هريرة وشبابه قبل أن تنطلق مسيرته المعرفية .

ولئن بدا هذا الملمح مشاكلاً لسمة الأخبار في التراث العربي فإنّ النسق الذي خضعت له الأحاديث قد دلّ على تطويع الكاتب للسند والمتن تطويعاً جعلهما يضطلعان بما تضطلع به عدة فنيات قصصية في الأدب الغربي : فقد خرج المسعدي عن نسق السرد التتابعي باحتفاله بالسوابق PROLEPSES[18] واللواحق ANALEPSES[19] وتمكّن من الكشف عن الحديث الباطني للشخصيات وتحليل نفسياتها .

---

18) « السابقة عملية سردية تتمثّل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً ، وهذه العملية تسمّى في النقد التقليدي بسبق الأحداث » .

التعريف في الأصل لجيرارد جينات . عرّبه سمير المرزوقي وجميل شاكر بكتابهما « مدخل إلى نظرية القصة » . الدار التونسية للنشر - (د . ت) ص 80 .

19) « اللاحقة عملية سردية تتمثّل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد وتسمّى كذلك (. . .) الاستذكار » - التعريف في الأصل لجينات وورد معرّباً بالمرجع السابق ، الصفحة نفسها .

وجليّ أن اختفاء صوت الكاتب في النص وإسناد الرواية إلى عدد من الشخصيات وعلى رأسهم أبو المدائن وأبو هريرة قد عدّد ـ حسب عبارة باختين BAKHTINE ـ الأصوات في الرواية ، إذ الكلمة التي « يتلفّظ بها البطل حول نفسه هو بالذات وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماماً مثل كلمة المؤلف الاعتيادية »[20] . وبناء على ذلك فإن « هذه الكلمة تتمتّع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي ، إن أصداءها تتردّد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترن بها اقتراناً فريداً من نوعه كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيّمة الخاصّة بالأبطال الآخرين »[21] .

وهكذا تبدو أحاديث أبي هريرة في ظاهرها متّصلة بكتب السير والأخبار والأحاديث ولكنّها تختلف عنها اختلافاً جوهرياً بما أنّ مادة تلك الكتب تكون متناسقة أو متنافرة وأحداثها تامّة أو مبتورة ونهاياتها واحدة أو متعدّدة ونظرتها شاملة أو محدودة بحسب ما جمعه رواتها ، أمّا في كتاب « حدّث أبو هريرة قال » فإنّ استناد الكاتب إلى الخيال وتصميمه لمسار البطل مكّناه من تصوير مسيرة كاملة وتحديد نهايتها بصورة دالة على أنّه استفاد من الأدوات التي يوظّفها القصاصون المحدثون .

إن صهر المسعدي لعدد من الأجناس الأدبية في كتابه « حدّث أبو هرير قال » قد رشّح نصّه لإرساء جنس روائي فرعي له قسمات عربية . وليُمتّن الكاتب جذور النص العربية أجرى الأحداث في أرض عربية كانت الرحم المولّد للأحاديث والأخبار والسير ، وانتقى أسماء شخصيات عربية ذات كثافة تاريخية وقداسة . أما لغة الرواية فعربية فصيحة قد تخلّصت من

---

20) م . ب باختين : قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي (ترجمة جميل نصيف التكريتي) . دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ 1986 ص 11 .

21) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

الدخيل والعامي ورقت وتلألأت فكانت إحدى معجزات المسعدي . وبهذا فإنّ المسعدي ـ كما ذكر الأستاذ محمد اليعلاوي ـ « صنع لنفسه أسلوباً يأخذ بقوّة القدماء ولطف المحدثين ويضيف إليهما شيئاً خاصّاً به لا نعلمه إلاّ له : وهو ما قد نسميّه بـ : الكتابة المسعدية »[22] .

والحقّ أنّ متانة الروابط التي تشدّ الكتاب إلى الأدب العربي وثراء مرجعياته التراثية لم يُخفيا صلته بالفنيات القصصية الغربية التي تجعل من النصّ القصصي رواية ، ذلك الشكل الذي لم يتوصل المنظّرون إلى وضع تعريف جامع مانع له : ولكنهم ـ مع ذلك ـ استخلصوا جملة من السمات التي إن توفرت في النص القصصي تلحقه بقائمة الروايات . وقد توصّل المنظّرون إلى ذلك بدراسة النصوص التي عُدّت روايات ومقارنتها بنصوص أخرى أعتُبرت قصصاً أو قصصاً قصيرة أو أقصوصات[23] . ونحن إن عوّلنا على أهم تلك الجوانب جاز لنا أن نجزم بأن « حدّث أبو هريرة قال » يخضع لمقومات الرواية .

وقد كانت علاقة بداية الروايات بنهاياتها من الدعائم التي اعتمد عليها المنظّرون للتفرقة بين الرواية وغيرها من الأشكال القصصية . ونحن إن اعتمدنا هذه الزاوية وجدنا أن كتاب « حدّث أبو هريرة قال » يتصل بالرواية من هذا الجانب : فبعض الأحاديث تبرز لنا طفولة أبي هريرة كاشفة عن بذور فزعه من الموت وحيرته أمام القضاء ، وتوقفنا أحاديث أخرى على

22) محمد اليعلاوي : الشكل في حدّث أبو هريرة قال : حوليات الجامعة التونسية العدد 12 سنة 1975 ص 92 .

23) انظر تفصيل هذا بكتاب : « فوزي الزمرلي » الكتابة القصصية عند البشير خريّف : « الأشكال والدلالات » ـ الدار العربية للكتاب ـ 1988 ص 13 ـ 24 .

شوقه الغريب إلى معرفة سرّ الحياة والموت وعلى نظرته الخاصة إلى المصير. ورغم ذلك فإن أبا هريرة قد تزوج زواجاً تقليدياً وأدى الفرائض إلى أن اكتشف يوماً وجهاً جديداً للحياة آل إلى بعثه من حالة اعتبرها جموداً كجمود الموت فسقط إيمانه واشتعلت حيرته واشتاق إلى إطفاء لظى الحيرة اشتياقاً جعله يُخضع أيامه لبحث لا يكاد يقرّ له قرار.

وعندما اختبر أبو هريرة سبل المعرفة وتوالت خيباته في الوصول إلى يقين يملأ كيانه ويخلّصه من التيه أمسى على حافة الجنون. وهنا انتهى الكاتب ببطله إلى حديث الحكمة الذي استهله بقولة للتوحيدي: « اعلم أن اليقظة التي هي لنا بالحسّ هي النوم والحلم الذي لنا بالفعل هي اليقظة »[24]. وفي ذلك الطور التقى أبو هريرة بالناسك أبي رغال الذي أعرض عن الكتب وتخلص من ماضيه وقطع صلاته بالدنيا وقال له: « جُرت حتى أفنيت الناس جميعاً في نفسي وخلوت بها فخلقت لي سبيلاً فأنا عليها ولا قافلة ولا رفيق »[25]. وكشف أبو رغال لأبي هريرة عن نظرة إلى وحدة الوجود مبيناً له أنها أخرجته من تناقضاته: « وإنما أردت أن تعلم أنك أنا وأني أنت وأنّا غيرنا وأن الجنة من نفسك كما كانت نفسك من تراب فصارت طائراً في السماء »[26]ولكن أبا هريرة لم يفهم ألغاز أبي رغال وقدّر أنه مجنون فخشي على عقله منه وقال: « لم يبق إلا أن أطلب النهاية »[27]ثمّ فارق الرجل « مظلم العقل والقلب ».

---

24) محمود المسعدي: حدّث أبو هريرة قال.. ص 157

25) المصدر السابق، ص: 167.

26) المصدر نفسه ص 169.

27) المصدر نفسه ص 171.

وبهذا انقلب البعث الأول إلى موت وجمود ، غير أن المسعدي ختم الكتاب بحديث البعث الآخر : وهو حديث خرج فيه أبو هريرة من طور الشكّ والعبث إلى طور الفناء الصوفي ، أو هو إن شئت نجا بنور قذفه الله في صدره وإن شئت بواسطة قفزة « كيركقارد KIERKE GAARD »[28] التي تنقل الإنسان من الكفر إلى الإيمان نقلاً فجئياً .

إن انطلاق الحادثة ومنعرجاتها وخاتمتها تدلّ على صلة الكتاب بالرواية : إذ تمتاز الرواية بالإطناب في إبراز التحولات التي تمر بها الشخصيات ولا تنتهي الأحداث إلا بعد أن يكون البطل قد قطع أشواطاً وجاب مسالك انتهت به إلى تغيّر جذري أو إلى نهاية لا تُبنى بانقلاب جديد للأوضاع . وقد طابقت نهاية حدّث أبو هريرة قال ما استخلصه المنظّرون للرواية عندما شبّهوا خاتمتها بعودة هادئة إثر القيام بجولة طويلة عبر أماكن شتى[29] .

وكانت للشخصيات الأساسية في الكتاب سمات الشخصيات الروائية : ذلك أن المسعدي صوّر ماضي حياة كلّ من أبي هريرة وريحانة وأطنب في تصوير ظروف لقائهما وعشرتهما وأوقفنا على مآل أبي هريرة وألمّ بحالة ريحانة في شيخوختها : وجميع هذه السمات تشهد بأن باطن الكتاب يقوم على ما به يكون النص القصصي رواية ، رغم أن ظاهره يوهم بخلاف ذلك .

وشرقية الكتاب التي صبغت جوانبه الشكلية قد استقطبت المضمون

(28 KIERKEGAARD, Soren Aabye + 1855:

(29 Voir; B: EIKHENBAUM: sur la theorie de la prose. In Theorie de la litterature ed. Seuil 1966. P 203.

أيضاً وتسربت إلى الخاتمة : فأبو هريرة الذي نشأ على إيمان وراثي دخل طور الشكّ عندما سقط إيمانه فاختبر الحسّ وانغمس فيه علّه « يُقصّر الدهر » . وقد حمل نفسه على العودة إلى الإيمان واضطلع بدور سياسي ليبث الوعي في قبائل مستغلَّة طمعاً في قلب حياتهم جنّة ، وأعرب عن تبنيه لفكرة الإنسان الأقوى ، غير أن جميع تلك التجارب لم تبدّد حيرته ولم تنته به إلى الاطمئنان فآل إلى مرحلة أظلم فيها عقله وقلبه وجاءه الخلاص في صورة هاتف يناديه :

« أنا الحقّ يناديك .
أنا الحبّ يناغيك
أنا الشوق طغى فيك »[30]

. . . فانفجر أبو هريرة مغنياً « وكأنه النار اتقدت أو الله ينادي في الكون بالبعث :

أيا حقّ لبّيك
حبيبي جلاليك
أنا الآن إليك »[31]

وإثر ذلك قفز أبو هريرة من قمّة الجبل قفزة قطعت صلته بالجسد وبالماضي ووصلته بالمطلق فكان حديث البعث الآخر معراجاً تخلّص به البطل من تناقضاته وشعر بفنائه في المطلق فناءً يذكّرنا بقول الحلّاج :

« اقتلوني يا ثقاتي   إنّ في قتلي حياتي
ومماتي في حياتي   وحياتي في مماتي .

---

30) محمود المسعدي : حدّث أبو هريرة قال . . . ص 186 .
31) المصدر السابق ص 187 .

إنّ عندي محو ذاتي من أجلّ المكرمات

وبقائي في صفاتي من قبيح السيئات »[32]

ولا تخفى بعد ذلك صلة آراء المسعدي بآراء الغزالي : فكلاهما انطلق من رؤية صوفية ثم اختبر بقية سبل المعرفة وأبرز حدودها ، مرجئاً التصوّف إلى نهاية المطاف لتتسنّى له الدعوة إلى الأخذ به دون اختبار بعد أن اتضح قصور المسالك الأخرى .

لقد بدا لنا كتاب « حدّث أبو هريرة قال » إن شكلاً وإن مضموناً معاضداً لرؤية المسعدي النظرية : ألم يقل في محاضرة ألقاها بسوريا سنة 1975 متحدثاً عن الأصالة : « الأصالة هي أن تقيم الدليل على أنّك قادر على إضافة حلقة جديدة قيّمة طريفة لسابق حلقات ثقافتك وحضارتك ، وعلى أن عبقريتك أو عبقرية أمّتك لا تزال قادرة على إنجاب غزالي حديث أو ابن خلدون جديد يفتح فتحاً علمياً آخر ، أو شعراء محدثين يستنبطون أنغاماً شعرية جديدة كالذين استنبطوا قبلهم الموشحات ولا يكتفون بنقل طريقة الشعر الحر عن الغير »[33] .

وإذا ما ربطنا النص بزمن كتابته وجدناه صادراً عن موقف شرقي مما آل إليه الفكر الغربي في مطلع هذا القرن وخاصة في فقرة ما بين الحربين ، تلك الفقرة التي تاه فيها المفكرون في حيرة وجودية وإيمان مفرط بقدرة الفرد وولّدوا مذاهب ومنازع تجلى صداها في الأدب الغربي وامتد فعلها إلى الأدب

32) ديوان الحلاّج تحقيق وترجمة لوي ماسينيون ، باريس 1955 ص 33 .
وقد أخذنا هذا القول من كتاب محمود طرشونة : الأدب المريد ، الدار التونسية للنشر 1978 ، ص 49 .

33) محمود المسعدي : تأصيلاً لكيان ص 93 .

العربي بمختلف فنونه .

بذلك الموقف كان صوت المسعدي امتداداً لصوت الغزالي الذي وقف موقفاً مما وصلت إليه المذاهب في عصره ، وأمسى كتاب « حدّث أبو هريرة قال » متجذراً في شرقية متعددة الوجوه ، دون اجترار لمواقف الأسلاف وفنون أدبهم ، موصولاً بالغرب دون محاكاة ، كاشفاً عن نظرة المسعدي إلى الأصالة . . . ذلك هو صوت هذا الأديب التونسي في تميّزه وطرافته ، وقد كانت خسارتنا فيه جسيمة عندما صرفته المسؤوليات السياسية والإدارية عن الأدب .

* * * * * * *

البشير خريّف : برق الليل / أو الرواية والخرافة

لقد أقام البشير خريّف نصوصه القصصية على أسس مخالفة لأسس أدب المسعدي لغة ومذهباً وأدوات ، ومع ذلك فإنّه أخضع رواياته لرؤية تأصيلية تجلّت ملامحها الكبرى في روايته التاريخية « برق الليل » المنشورة سنة 1960 .

يرى البشير خريّف أنّ القصاص الذي يجعل شخصياته تتكلّم بغير لغتها يقدّم « صورة مزيفة عن المجتمع » إذ القصة « حكاية الواقع » والقصاص « شاهد عصره »[34] كما حرّض القصاصين العرب على الإخلاص لطباعهم والاعتراف من أصولهم ، وكشف عن منزعه في الأدب قائلاً : « إن مثلي الأعلى كان دائماً هو أن أكشف للمواطن التونسي عن شخصيته

---

34) البشير خريّف : لقاء أدبي مع القصاص البشير خريّف . مجلة الفكر ، تونس ، العدد 10 سنة 1968 ص 56 .

وأن أعطيه أدباً خاصاً به »[35] .

إن هذه الصورة التي رسمها خريّف للمتلقي جعلته يحرص الحرص كلّه على ربط رواية برق الليل بالواقع التونسي وينحت ملامح بطل شعبي ويرفض أن يسلك مسلك بعض الأدباء التجريبيين ، حرصاً منه على مغازلة أذواق القراء في عصره ، وهو الذي كثيراً ما جاهر بأن القصاصين العرب في أشدّ الحاجة إلى من يفهم أدبهم[36] .

لقد استفاد خريّف من كتب الأخبار ومن الخرافات الشعبية لينسب إلى العبد برق الليل أعمالاً بطولية تتناغم مع ما شاع في القرن السادس عشر من تحليل وافٍ للأحداث التاريخية التي دارت رحاها في تونس . وبذلك كانت بطولات برق الليل مقبولة في عهد يؤمن فيه الناس بكرامات الأولياء ودور أرواحهم في توجيه الأحداث التاريخية وفي السيطرة على حياتهم الخاصة والعامة ، بل إنهم يزعمون أن للأولياء دخلاً في وضع تونس الجغرافي . وبذلك تمسي قصة « برق الليل » حلقة من حلقات تلك القصص التي يتناقلها العامّة جيلاً عن جيل ويؤمنون بها إيماناً لا يزعزعه شكّ .

ولفنّيات خريّف القصصية صلة بفنيات القصص العربي التراثي وعلى رأسها صورة الراوي فيها : فقد بدا الراوي في رواية برق الليل مضمراً في جلّ المواطن ولكنه ظهر ـ أحياناً ـ مستعملاً ضمير المتكلم للتعليق على بعض

35) عبد الكبير الخطيبي : الرواية المغربية (ترجمة محمد برادة) ـ منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي ـ الرباط 1977 ص 57 .

36) انظر مثلاً : البشير خريّف : لقاء مع البشير خريّف . مجلة قصص ، تونس العدد 23 سنة 1972 .

ما ورد في السرد أو لتفسير بعض المواقف ، شأنه في ذلك شأن القصاصين الشعبيين الذين يعقدون المجالس لقص الحكايات والأخبار على سامعين حاضرين معهم . كما ترتبط رواية برق الليل بالأدب السردي العربي بمزجها بين الجدّ والهزل ، تلك السمة المميزة للمقامات والنوادر وقصص الحكم والأمثال وغيرها من فنوننا الأدبية . وتتضح تلك المظاهر في الوصف والحوار وفي تدخّلات الراوي للتعليق على بعض المواقف ، كما تتّضح في استعمال كلمات دارجة في جمل فصيحة استعمالاً يحدث « مفاجأة لغوية تأتي بكثافة إعلامية جديدة فيها مضامين جمالية مجدّدة تخرج عن القاعدة العامة »[37] خروجاً يطبع السياق الجدي بضرب من الدعابة ينشرح لها القارىء لأنها تفاجئه .

والحق أن خريّف قد ربط روايته بالخرافات الشعبية منذ الفقرة الأولى فعرّفنا ببطل القصة ، مشيراً إلى أهم الأطوار التي عاشها ، ومهّد للأحداث بذكر أن لهذا البطل « مواقف عجيبة » . ودخل بنا الكاتب جوّ الخرافة بذكر أنّ برق الليل ارتبك واحتار عندما فرّ السلطان الحسن الحفصي من البلاد لأنّه « ذكر ما سمعه من حكايات العجائز من مواليه . فإن في دساتير بعض الممالك إذا ما فقدت المملكة سلطانها ينتظر الأهالي أوّل غريب يدخل البلاد فينادون به ملكاً . فمن المحتمل أن يحسبه أصحاب هذا الحيّ غريباً دخل البلاد هذا الصباح »[38] .

وقد نسب الكاتب إلى برق الليل أعمالاً بطولية عجيبة وأجرى

---

37) محمد رشاد الحمزاوي « أدب خريّف في الذهنية الأدبية السائدة » ـ مجلة الفكر ـ العدد 8 سنة 1982 ، س 15 .

38) البشير خريّف : برق الليل ص : 26 .

الأحداث في عالم مماثل لعالم ألف ليلة وليلة : فيه دلّال وفندق وأسرى وجواري ومنجّمون وسلطان وعبيد . وصوّر الكاتب نهاية برق الليل في الرواية تصويراً يذكر بالسندباد البحري : فبعد أن خاض البطل الزنجي مغامرات عجيبة وساهم في تحرير تونس من الإسبان وتمتّع بلقاء المرأة التي بدّلت نظرته إلى الوجود تاق إلى ركوب البحر فخرج من البلاد على هيئة السندباد البحري ، إذ « أخذ عصا التسيار وأثبت فيها صرّة ووضعها على كتفه ومضى مع نسيم الفجر »[39] . وبهذا أصبحت حياة برق الليل في تونس حلقة من سلسلة مغامرات عجيبة : فقد عزم الزنجي على الذهاب « بعيداً في البحر » ليلتحق بالقائد شعشوع و « يتفرّج على الدنيا » فـ « بقي حديث المجالس أجيالاً »[40] .

والحقّ أنّه ،لئن اتصلت رواية برق الليل بفنيات التراث وبدت صادقة فنياً في ارتباطها بعقلية التونسيين وعاداتهم ولغتهم خلال القرن السادس عشر ، ولئن غمرتها روح الخرافات العجيبة وأحالت على أجواء ألف ليلة وليلة فإنها قد احتفلت بالفنيات القصصية الحديثة وبدا بناء حادثتها موافقاً لبناء الرواية الغربية[41] .

إن منزع خريّف في هذه الرواية يشهد بتوقه إلى تأصيل كتابته الروائية ، ولا عجب في ذلك إذا ما ذكرنا أنه كثيراً ما استشهد ـ في اعتزاز ـ بتأثّر الروائيين الغربيين بقصصنا التراثي وانشرح عندما وجد « بلزاك BALZAC » يصرّح في إحدى رسائله بأنه يحلم بتحقيق ما حققه كتاب ألف

39) المصدر السابق ص 165 .

40) المصدر نفسه ص 164 .

41) انظر فوزي الزمرلي : « البداية والنهاية في روايات البشير خريّف » ـ حوليات الجامعة التونسية العدد 24 سنة 1985 ص 159 ـ 176 .

ليلة وليلة[42] .

إن حرص خريّف على تأصيل روايته جعله يتعلّق بواقع مجتمعه ويرفض محاكاة القصص العربي التراثي رفضه لاقتفاء أثر الداعين إلى التجريب في الأدب حتى يتخلص بذلك من وصمة التقليد . وهكذا يتقاطع طريق خريّف مع طريق المسعدي في نقطة التأصيل ، رغم اختلاف المنطلقات والرؤى والأدوات : فظاهر حدّث أبو هريرة قال تراثي وباطنه منطو على فنيات الرواية الغربية ، أما نصّ برق الليل فظاهره روائي وباطنه تراثي . وبذلك تكون ثنائية الشرق والغرب مستقطبة لاهتمام الأديبين .

* * * * * * *

فرج الحوار : الموت والبحر والجرذ / أو في دوّامة التّيه :

لقد حاد المسعدي عن تيّار الأدب القصصي في تونس حياداً غذّى الرواية برافد جديد ، وكان مسلك خريّف متّصلاً بالرواية الغربية في ظاهره ومؤسساً في باطنه على التراث السردي العربي . وخلافاً لهذين الراوئيين كان كتّاب الرواية في تونس متهافتين على مسالك أخرى لها مرجعياتها في الأدب الروائي الغربي أو في الأدب المشرقي المقتفي لآثار القصاصين الغربيين . ولا شكّ في أن هذا التباين يعبّر عن قلق الروائيين التونسيين وتنافر رؤاهم ومرجعياتهم .

وفي خضمّ هذا التنازع أطلّ فرج الحوار على عالم الروائيين ـ بعد أن جرّب كتابة الشعر باللغة الفرنسية ـ راغباً في فتح مسلك جديد داخل شبكة مسالك الرواية التونسية ، فإذا بباكورة أعماله الروائية الموسومة بـ « الموت

42) انظر : البشير خريّف : تجربتي القصصية (ضمن ملتقى القصاصين المغاربة ـ الحمامات ـ ديسمبر 1968) ص 90 ـ 98 .

والبحر والجرذ » تعكس عمق الحيرة والبلبلة التي تعصف بجيل جديد من الروائيين التونسيين : ففرج الحوار تتلمذ على المسعدي ونهل من فنون الأدب العربي قديمها وحديثها واطّلع على روائع الروائيين العرب المحدثين وتخصّص في دراسة الأدب الفرنسي وتدريسه وشبّ في ربوع عالم عربي ممزّق مهزوم : فجرّه كلّ ذلك إلى مدار التيه جراً عمّق حيرته ونمّ عن جدّه في البحث عن شكل يحتوي هذه الحيرة ويعبّر عنها .

ولا جدال في أنّ « الحوار » قد تأثّر بأدباء الطليعة الذين دعوا في الستينات إلى أدب تجريبي يخرج عن المتوارث ويجدّد أشكاله تجديده لمضامينه . وقد نظّر لتلك النزعة عزّ الدين المدني وقاد أنصارها ثم بقي رافعاً للوائها في مجال المسرح خاصّة .

إنّ هذه الرياح المتنافرة التي هبّت على جيل الحوار » جعلته يقول في تمهيده للرواية إن « النصّ سبيل بحث سلكته وراء الهوية والذات والكنه المعدوم »(43) . وشفع ذلك القول بالإشارة إلى عسر المخاض والوضع ، كاشفاً عن قصة التأليف بتعثّراتها وتناسق خطاها . وقد أسند فرج الحوار القص في قسم وسمه بـ « المعالم الكبرى » إلى قائل عبّر هو نفسه عن أزمة المبدع يعاني عسر الولادة وعذاب التيه : « من لي بشكل أصيل مفرد فرد يحوي المتاعب جلّها ويتقمّص محضاً دقّة القلب الباحث عن نبضه في مسالك السندان ؟ »(44) . وفي خضمّ هذه الحيرة جنّحت ذاكرة القائل وأوقفته على اتجاهات الأسلاف فإذا به يمسي مضطرباً « على أعتاب النص بين الحكايات والخرافات والأساطير الأصل ... بين الحلال والحرام ... بين الخير

43) فرج الحوار : الموت والبحر والجرذ ، ص 31 .
44) المصدر السابق ص 42 .

والشر »[45] . ويعيش القائل لحظات عذاب عمّقها التّيه والحيرة أمام تشابك السبل فلم يهتد إلى جنس أدبي طريف ولم يبدع أسلوباً مرضياً أو موضوعاً تنهض عليه حكايته : وفي أثناء كلّ ذلك كان النص ينمو مترامي الأطراف .

وتبدأ فصول الروايةإذْ يتداول على روايتها القائل والبطل محمد الجرذ و « بربارة » المرأة الغريبة التي ابتدعها خيال الجرذ . ويعكف محمد الجرذ على إقامة هيكل حكاية بوليسية والتخطيط لقنص سمكة في الآن نفسه ، فإذا به يعجز عن حبك خيوط حكايته ولا يتوصل إلى اقتناص السمكة فيرتاع من تعطّل القلم تعطّلاً يُبقي الصفحة بيضاء . ونتيجة لذلك أمست اللغة ـ مثلما قال عبد الفتّاح ابراهم في المقدمة ـ « هي البؤرة المهمة الأولى التي تنصب فيها الرواية أو تخرج منها . ولمّا كان ذلك كذلك كان النص متنبّهاً إلى أدبيته واعياً بها ، محافظاً عليها . . . بأن جعل اللغة محطّ السرد ، وتجاوز هذا التنبّه إلى التنبيه الدائم أو المتقطّع إلى قانون العمل اللغوي والكشف عنه »[46] .

ولئن بدت لغة الرواية تراثية فإن استعمال فرج الحوار لها ينبع من حرص على تعرية قوالبها التي أضحت في العصر الراهن درعاً يحتمي به أنصار السلفية ، غافلين عن تناقضات التراث غفلتهم عن الظروف التي ولّدته ، متناسين وجوهه النيّرة . وكانت ثورة الكاتب على أولئك واضحة في قوله : « هذي الاستعارات ما أسخفها . ما أسمج بلاغة التشابيه تحوّل العضو سلاحاً . . . تحيل العمق الثريّ خزياً . . .

عجزاً

كلاّ وكلاّ

---

45) المصدر نفسه ص 54 .

46) المصدر نفسه ص 12 .

كذب البلاغ الأعمى

كذب البيان ينحت من جسمنا شتمة ... لعنة ومعرّة »[47] .

وينتهي النص بعد دورانه على نفسه واستطراداته ومحاورته للنصوص القديمة بسكوت القائل سكوتاً كشف عن أن الرواية ليست رواية أحداث وأنّها لم ترس على شكل تراثي أو غربي وأنها عوّلت على اللغة وعلى تعرية باطن القصاص الذي يعاني عسر الولادة ونحت معالم النصّ والبحث عن طريق بكر تحفّ به سيوف الرقابة .

في هذا تكمن قيمة الرواية التي ألّفها فرج الحوار في الثمانينات ، توقاً منه إلى فتح مسلك بكر في عالم الرواية العربية . ولا عجب أن تنتهي الرواية إلى تلك الحلقة المفرغة : ففرج الحوار اقتحم عالم الرواية في الفترة التي بدأت تطرح خلالها مسألة مستقبل الرواية العربية ، بحثاً عن تكثيف خصوصياتها وتكسيراً للأطواق الحائلة دون بلوغها مرتبة الروائع الغربية .

هكذا اختلطت السبل في وجه هذه الرواية فلم ينته صاحبها إلى إبداع شكل قصصي أصيل يخرج من دوّامة الأشكال التي تعجّ بها ذاكرته وقصر بطله عن تحقيق صورة الإنسان العربي الأرقى بسبب الخذلان الذي استبدّ به وظروف القهر التي طوّقته وتحدّي الغرباء له . ومع ذلك فإنّ صلات هذه الرواية بموجة الرواية التجريبية في الغرب واضحة جليّة ، وهي موجة سبق أن حرّكت أقلام روّاد النزعة التجريبية في تونس منذ الستينات

* * * * * * *

47) المصدر نفسه ، ص 49 .

صلاح الدين بوجاه : مدوّنة الاعترافات والأسرار / أو اختبار التراث :

نشر صلاح الدين بوجاه روايته « مدوّنة الاعترافات والأسرار » في نفس السنة التي شهدت نشر رواية فرج الحوار الموسومة بـ « الموت والبحر والجرذ » . وصلاح الدين بوجاه من جيل الحوار ، ولكنه خرّيج قسم العربية بالجامعة التونسية ومن زمرة النقاد الشبّان . وطبيعي والحال تلك أن يكون بوجاه ملماً بواقع الرواية العربية إلمامه بالأدب العربي : وذلك ما أغراه بأن يكون أوّل ناقد لروايته في المقدّمة التي وضعها لها .

وللمقدمة أهمية خاصة ، ذلك أنّها تبرّر اقتحام بوجاه لعالم الرواية وتكشف عن بواعث تأليفه لنصّ تجريبي : ولكنّ البون شاسع بين الطموحات والإنجاز وبين الرؤية والأداة .

لقد وسم الكاتب نصّه بعدة سمات فذكر أنّه « رواية لغويّة » وأضاف أنه « رواية تجريبية » ثمّ قال إن محاولته السجالية هذه يمكن أن « تُعدّ رواية اللغة العربية بمختلف إيحاءاتها » بل يمكن أن تعدّ « رواية النصوص العربيّة الروائيّة بمختلف ما تحويه من تضمينات واستعارات واستشهادات »[48]وانتهى بوجاه إلى أنّ « الرواية اللغوية يمكن أن تكون الوريث الموضوعي للرواية الذهنية والرواية الواقعية »[49] .

إنّ جميع هذه التصنيفات لها ما يبررها في نصّ بوجاه ، ولكنّها صادرة عن اندفاع أديب خلبته روعة هذه الباكورة فرأى فيها برهاناً يشهد بقدرته على توليد جنس أدبي فرعي يؤذن بفتح جديد في عالم الرواية . . . ورغم أنّ

---

48) صلاح الدين بوجاه : مدوّنة الاعترافات والأسرار ، ص 15 .

49) المصدر السابق ، ص 16 .

الكاتب اعترف بأن في أحكامه مجازفات فإنّه عدّ روايته « تجربة مضادة للرواية الغربية الكلاسيكية . . . وهي تجربة مضادة للرواية العربية الحديثة والوسيطة »[50] ، ولم يستثن إلاّ بعض ما سبقه إليه عدد من القصاصين التونسيين .

إن هذه الآراء تكشف عن وعي بوجاه النقدي بأزمة الرواية العربية وتوقه إلى تأصيل الرواية التونسية تأصيلاً يفتح نافذة جديدة للرواية العربية عامّة . وقد تكهّن بوجاه بصعوبة تقبّل القارىء لنصّ قصصي خرج عمّا هو سائد فعمد إلى تفسير بعض غوامضه وكشف عن آلياته وبرّر مسلكه الفني فيه .

والحق أن الموقف الحضاري الراهن بما فيه من تناقضات وتحدّيات وصراعات يدفع إلى إعادة النظر في ما كان يعتبر من المسلّمات . . . وطبيعي أن يعيد العرب النظر فيما حققوه منذ اتصالهم بالغرب وأن يتبينوا سبب تشتّت موجات أدبهم الروائي ويبحثوا له عن روافد تؤصّل مجراه ، إذ لا مجال إلى الاستغناء عن جنس الرواية بعد أن فرض روائع على القرّاء العرب وكاد يتربّع على عرش أدبهم الحديث . ولكن : كيف يمكن لنصّ في أقلّ من ثمانين صفحة أن يحوز هذه المرتبة ويحدو قافلة الرواية العربية ! ؟ .

لقد قسّم بوجاه نصّه إلى أحد عشر فصلاً وزّعها على متون وحواشي فكان ذلك أوّل مظهر من مظاهر خروجه عن نسق الروايات السائدة ؛ وركّز الأحداث على بطل جعله محور الاهتمام في متن وسمه بـ « مدوّنة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار » . وبهذا طبع النص بسمة أخرى من سمات الأدب السردي العربي تجلّت في كتب الأخبار التي جمعت وحدات قصصية دون مراعاة روابطها الزمانية والمكانية . وقد وردت

---

50) المصدر السابق ، ص 11 .

حاشيتها منيرة لبعض ما ذكر في المتن حيناً ومائلة إلى الاستطراد أحياناً . كما سعى الكاتب إلى انتقاء عباراتها وترصيعها متمثّلاً بقول التوحيدي إن « أحسن الكلام ما تلألأ رونقه وقامت صورته بين نظم كأنّه نثر ونثر كأنه نظم . . . »[51] .

بذلك التوجه تسربّت إلى الرواية عبارات مأثورة لدى التوحيدي والمعري والحلاّج وغيرهم من الأعلام وامتزج النثر بالشعر . كما لّمح النصّ إلى فنون أدبية عربية وأشار إشارات نقدية إلى مواقف مذهبية ووقائع تاريخية ونظم سياسية . وكاتَب أبو عمران صاحب الكتاب ليؤاخذه على الموارد التي استقى منها أخباره وطُرق بنائه لها فردّ عليه صاحب الكتاب رداً حمل أصداء رسالة ابن القارح وردّ المعري عليها .

ولئن تنوّعت أزمنة الرواية ففرعت زوايا النظر وأطلعتنا على ملامح صبا أبي عمران وشبابه وكهولته ، ولئن أحال النص في أعطافه وفي شاهده الثاني على أدباء الغرب وخرج عن خطّ السرد التتابعي ونمط الشخصية في الرواية التقليدية ، زعماً بأن واقع الأمة العربية لا يمكن أن يفرز إلاّ هذا البناء . . . فإنّ صلة ذلك بموجات الرواية الجديدة في الغرب لا تخفى .

والواقع أنّ بوجاه قد انجذب إلى سحر البيان العربي ونسج على منوال أعلام النثر الفنّي نسجاً يناسب ظاهر الشكل العتيق الذي استلهمه . ولكن ميله إلى اختبار طاقات اللغة قد صرفه عن سبر القضايا صرفاً أحال النصّ إلى نتف من التلميحات إلى واقع الأمة العربية في ماضيها وحاضرها . كما أنّ عزوف الكاتب عن نحت صورة واضحة للبطل قد جعلت البطل لا يستقطب قضايا فكريّة أو اجتماعية أو سياسية ، فإذا بوجهه فسيفسائي :

---

51) المصدر نفسه ص 7 .

فيه من مصطفى سعيد وأبي هريرة والحلاّج وابن القارح أشياء ولا سمة تميّزه .

إن رواية صلاح الدين بوجاه دلّت على أنّه تلميذ للمسعدي عمّق منزع الاتجاه التجريبي الذي عرفته تونس في الستينات . وقد بدا بوجاه معاضداً لفرج الحوار في اختبار طاقات التراث لتطعيم الرواية التونسية بلون يجذّرها في تربتها العربية دون انغلاق عن مقومات الفن القصصي الغربي . وقد قطع النص أشواطاً على ذلك الدرب دون أن يحقّق أحلام الكاتب العريضة .

وينبغي ألاّ ننسى أن « مدونة الاعترافات » باكورة بوجاه ، وهو نص عدّه صاحبه : « رواية تجريبية » : وطبيعي أن تكون للتجربة نتائج منها ينطلق المجرّب لتقويم مساره ومواصلة رحلة الكتابة بحثاً عن الخلاص من سلطة النماذج السائدة . ومع كلّ هذا تبقى « المدوّنة » معبّرة عن صدق معاناة الكاتب وتوقه إلى بديل : إذ ما ضيق الكاتب بواقع الرواية العربية وحلمه بإبداع نصّ يخلصها من وصمة التبعية إلاّ ظلّ لما سطع على صفحة مرآة النص من حلم افتتح المتن وختم الحاشية والمتن معاً : حلم بمستقبل أفضل للإنسان يتخلّص به من مخازي الواقع وفظاعاته .

* * * * * * *

عمر بن سالم : أبو جهل الدّهّاس / أو احتجاب الآفاق :

بيّنت تجربة عمر بن سالم الروائي أن تواصل نفس الروائي في تؤدة شحذ موهبته وفتح له باباً للخروج من طور السرد الخطّي البسيط إلى طور التفنّن والتأصيل : فبين رواية عمر بن سالم الأولى وروايته الأخيرة فوارق كثيفة الدلالات .

استهل عمر بن سالم تجربته الروائية بنشر « واحة بلا ظل » في نهاية السبعينات فألفيناها رواية ضيقة العالم ، محدودة الغاية ، مغرية بالشكّ في قدرات هذا الأديب الذي استند إلى أحداث تاريخية كبّلت طاقات الخلق والإبداع فيه وتأخّرت به عمّا حققته الرواية التونسية طوال ربع قرن . ثم قرأنا له « دائرة الاختناق » فإذا بها مستندة هي الأخرى إلى أحداث تاريخية راهنة ، كاشفة عن نفس الهاجس : هاجس الكتابة عن السلطة . ولكن الرجل توصّل إلى الخلاص من أسر الأحداث التاريخية بالمزاوجة بينها وبين الأحداث الروائية فتبلورت ـ بذلك ـ فنّياته ورحب عالمه الروائي .

ولم تمض ستّ سنوات على صدور « واحة بلا ظل » حتى دخل عمر بن سالم منعرجاً جديداً برواية ثالثة وسمها بـ « أبو جهل الدهّاس » تخلّص فيها من اعتماد الأحداث التاريخية وكشف عن رؤية علمية تمتد جذورها إلى المذهب الطبيعي . وبهذا العمل بلغت الكتابة الروائية عنده طور النضج وساهمت في تثبيت أقدام الرواية في الأدب التونسي .

وفي نهاية الثمانينات نشر عمر بن سالم روايته الرابعة « الأسد والتمثال » التي كشفت عن تواصل انشغاله بقضية السلطة والسلطان وعن تمسكه بفنّيات الخبر التي نتأت ملامحها في رواية « أبو جهل الدهّاس » غير أنّها نحت ـ إضافة إلى ذلك ـ منحى قصص الحكم والأمثال : فكانت ـ حسب علمنا ـ أوّل رواية عربية تعلّقت بذلك النمط القصصي .

وينبغي ألاّ يغرنا تقارب تواريخ نشر هذه الروايات ، ذلك أنّ الكاتب غفل عن إثبات تواريخ التأليف فحجب عنّا السنوات الطوال التي نامت خلالها آثاره على رفوف الناشرين . ويكفي أن نذكر أن مخطوطه الأوّل ظل يترقّب النور مدة عشر سنوات كاملة .

وما يهمنا في هذا المقام هو تعاضد الشكل والمضمون في رواية « أبو جهل الدهّاس » على التعبير عن أثر لقاء الشرق بالغرب واختيار الكاتب لقصص الحكم والأمثال مطية لنقد السلطة والسلطان بتونس في رواية « الأسد والتمثال » .

لقد أسند عمر بن سالم عملية القص في جلّ فصول رواية « أبو جهل الدهّاس » إلى إحدى الشخصيات المشاركة في الأحداث فعكست صورة الراوي بذلك صور الرواة في تراثنا السردي . والحقّ أنّ سمات هذا الراوي يسّرت للنص الانخراط في اتجاه الرواية الطبيعية التي أينعت في الغرب خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر : ذلك أن إسناد عملية الرواية إلى شخصية قصصية حاضرة في النص ينزع عنها قدرة الراوي المضمر المطّلع على الظواهر والبواطن ، الكاشف عن ماضي الشخصيات وحاضرها والملم بمصيرها ، دون اضطرار إلى تبرير قدراته تلك .

فالراوي ـ الشخصية في « أبو جهل الدهّاس » تقيّد ـ إلاّ في حالات نادرة ـ بعرض ما عاشه هو أو ما شاهده أو ما رُوي له فطُبعت الرواية بذلك ببعض سمات الرواية الطبيعية ، إذ أنّ مذهب الروائي الطبيعي ـ حسب ما ذهب إليه زولا ZOLA ـ [52] شبيه بموقف العالم : فكلاهما يحتفظ لنفسه بأحاسيسه وببعض ما يشاهده دون تدخّل في الأحداث ، بغية المحافظة على

---

52) Voir: CHASSANG, et, SENNINGER: Les textes litteraires generaux. Hachette, Paris 1972 PP 404 – 405.

قيمتها العلمية . وإذا ما اضطر الروائي الطبيعي إلى تصوير الحياة النفسية لشخصيات رواياته فإنه يعتمد على المظاهر المادية الملموسة الموحية ببواطن الشخصيات .

إن رصد صورة الراوي في رواية « أبو جهل الدهّاس » يبرز أنّه شخصية روائية لم يطغ حضورها على بقية الشخصيات . وليقف الراوي على العوامل المؤثرة أو على الأحداث التي لم يشاهدها بنفسه اعتمد الإسناد فأضحى نسيج النصّ ضفيرة قوامها سرد من الدرجة الأولى وسرد من الدرجة الثانية .

وقد نهضت هذه الرواية على الاهتمام بالوراثة وإبراز فعلها ، إيماناً بتأثيرها في العادات والسلوك : وهي فكرة أساسية تبنّاها أصحاب الاتجاه الطبيعي تأثّراً بالمنزلة التي احتلتها العلوم في العالم الغربي . ولئن كان عمر بن سالم قد احتفل بهذه الجوانب تأثّراً بالمذهب الطبيعي في الأدب فإن لتلك الأحكام صلة بما جرى على ألسنة أهل الشرق ـ أيضاً ـ بناء على تجاربهم الخاصة في الحياة ، واستفادتهم من العادات ومخزون الذاكرة الجماعية .

وقد أفضى اعتناء عمر بن سالم بتحديد فعل الوراثة ورصد مظاهر تأثير البيئة إلى طبع البناء الفنّي للرواية بطابع خاص : ذلك أن سبيله لإثبات تلك الحقائق كان ـ غالباً ـ سرداً من الدرجة الثانية تربطه بما سبق علاقات سببيّة : أي أن الراوي أورد أخباراً على لسانه أو على لسان غيره من الشخصيات وربطها بالأخبار السابقة بعلاقات سببية كشفت عن أن أقوال الحفداء وأخلاقهم وطباعهم ليست إلّا نتيجة حتمية للأخبار الثانية المتعلّقة بخصائص البيئة أو بطباع الأجداد أو بتأثير الغرائز .

لقد انطوت رواية « أبو جهل الدهّاس » على أهم مقوّمات الشكل الروائي الغربي وكشفت في الآن نفسه عن تأثّر الكاتب ببعض فنّيات القص

في الأدب السردي العربي : فراوي الأحداث ظاهر بالعلامات ، اكتفى في البداية بدور القص ثم أصبح شخصية راوية ، وهذه ظاهرة مميزة لأدبنا السردي القديم . وقد نهض النص على المراوحة بين سرد من الدرجة الأولى وسرد من الدرجة الثانية فشابه ـ بذلك ـ بعض فنّيات الخبر . فوجوه الإسناد تنوّعت في الرواية وتوالت نتيجة لتوارد خواطر الراوي فتجلّى عند ذلك اتصال النص بسمة من سمات الأخبار من ناحية واتّصاله من ناحية أخرى بسمات القص الحديث المستفيد من قدرات الذاكرة على استعادة مخزونها دون ترتيب أو نظام بفعل قادح إرادي أوْ لا إرادي . وكثيراً ما يكون ذكر إحدى العبارات مولّداً لسلسلة طويلة من الأقوال بأسانيدها ، نظراً إلى اشتراكها في إيراد تلك العبارة . وقد تابع الراوي ـ أحياناً ـ خيط توارد خواطره الخاصة دون أن يعتمد النقل عن الغير فتوصّل إلى التعريف بجوانب الاتّفاق أو الاختلاف في عدّة شخصيات .

إن تنوّع المؤثرات في هذا النص وتباينها ينمّان عن خضوع الكاتب لتيارين متنافرين آلا به إلى تمزّق حال دون توصله إلى إبداع نص قصصي أصيل . وما تيه الكاتب بين عالمين إلاّ وجه لتيه الشخصيات بينهما : فقد اقتلعت رياح الغرب العاتية أبناء الدهّاس وحفدته من جذورهم وطافت بهم في شعاب غريبة دون أن ترسي بهم على شاطىء أمان . وما إن ضاقت أنفاسهم بديار الغرب حتّى عادوا إلى منابتهم طمعاً في احتماء بها ووصْل حاضرهم بماضيهم ، ولكن إرساءهم على شواطىء الشرق أوقفهم على أن أرضهم لا تقل بشاعة عن أرض الغرب فبرّحت بهم آلام الخيبة واختلطت عليهم السبل فتاهوا في طريق الحضارة .

* * * * * * *

عمر بن سالم : الأسد والتمثال / أو الطريق البكر :

يبدو أنّ عمر بن سالم أراد أن ينقذ نصّ « الأسد والتمثال » من مزلق روايته الأولى الموسومة بـ« واحة بلا ظلّ » فبناه على نمط قصص الحكم والأمثال ، وأسند القص إلى شخصيات حيوانية عاشت جملة من الوقائع في مرج من المروج[53] . وقد دارت الأحداث حول ظاهرة السلطة والسلطان في مملكة حيوانية يرأسها أسد مستبدّ بالرأي متوتّر العلاقة بزوجته اللبؤة المنافسة له في الحكم . وأطنبت الرواية في تصوير توسّط ظربان بين الأسد وبقيّة الحيوانات توسّطاً رشّحه للوزارة وأبان عن تعفّن نفسيته .

وقد عمدت الرواية إلى إبراز تفرّد الأسد بالحكم وتنكيله بكلّ من شكّ في حسن ولائهم له ، وصوّرت علاقته بمملكة الفيلة المجاورة له ووقفت على تبرّم الرعيّة منه وتخطيط بعض الحيوانات للإطاحة بحكمه . وقد أبرزت الرواية تيه الأسد بنفسه ونصبه لتمثال يثبت صورته في طور الشباب والقوّة ، مشيرة إلى كلفه بذلك التمثال إلى حدّ الهوس .

وخُتمت الرواية بتصوير طوفان غمر المرج وشتّت شمل الحيوانات وجرف الأسد واللبؤة إلى مصير اختلف الرواة في تحديده : ولكن الاتفاق حاصل على تبدّد شمل الأسد واللبؤة وبؤس مآلها .

---

53) « المثل كلمة مأخوذة من العبرية (مشل) وتطلق على الحكمة والحكاية القصيرة ذات المغزى وعلى الأساطير» . أحمد أمين : فجر الإسلام ، مكتبة النهضة 1959 ص 60 .

« المثل اصطلاحاً حكاية يتّحد فيها الحيوان بديلاً من الإنسان ودليلاً عليه : فتنبني العبارة على الاستعارة بحيث يبعد ما بين الدال ومدلوله ويصبح المعنى إحالة على معنى » .

توفيق بكّار : المنهج الجدلي في تحليل القصص . الحياة الثقافية : عدد 30 سنة 1984 ص 21 .

والحق أن أوجه القرابة بين رجال السلطة بمملكة الحيوان هذه وبين من كانوا على كراسي الحكم في تونس واضحة جليّة للقارىء التونسي على الأقلّ ، كما أن حرص الكاتب على التأريخ المضاد لما سجّله أحد المؤرخين الرسميين لذلك الحكم بارزة أيضاً . ولكن اعتماد تاريخ نشر الرواية يحمل على التعجّب من لجوء الكاتب إلى هذا الضرب من القصص الرمزي في زمن انتقلت فيه دواليب الحكم بتونس إلى أيادي أخرى . غير أن الكاتب ذكر لنا أنه قدّم روايته إلى دار نشر سنة 1983 فلم تر النور ، بل لعلّها تسببت في وأد دار النشر الفتية برمتها . فإذا كان ذلك كذلك جاز لنا أن نعتبر لجوء عمر بن سالم إلى القصص الحيواني متولّداً عن عوامل مماثلة للعوامل التي حملت العرب ـ كما حملت شعوباً أخرى ـ على الاتكال على هذا النمط القصصي تقيّة ومجازاً : تلك هي قصة كليلة ودمنة في عهد المنصور وقصّة كتاب الأسد والغوّاص الذي فضل صاحبه أن يذيعه في الناس خلال القرن الخامس الهجري دون ذكر اسمه ، خوفاً ولا شكّ من أن يلحقه ما لحق ابن المقفّع قبله .

إن اعتماد تاريخ التأليف يشهد بأن الموضوع الذي طرقه عمر بن سالم هو الذي حتّم عليه التدرّج بشكل من أشكال القص التراثية طمعاً في مرواغة سيف الرقابة . ولكن ، رغم صلة فنّيات « الأسد والتمثال » بفنّيات كليلة ودمنة فإن أوجه تحوير عمر بن سالم لذلك الجنس الأدبي قد تنوّعت تنوّعاً مكّن النص من الاتصال بجنس الرواية : فكأن صاحبنا أسس نصّه على هيكل روائي واحتضن بعض فنّيات قصص الحكم والأمثال احتضاناً لم يفرّط في أهم المقومات الروائية .

لقد عمد عمر بن سالم إلى إسناد عملية الرواية إلى إحدى الشخصيات الرئيسية كما فعل في رواية « أبو جهل الدهّاس » ، واستفاد من

فنّيات الأحاديث والأخبار بجعل الظربان يعوّل على الرواية الشفوية لنقل الأخبار . ولئن لم تكثر الحكم في القصة الأمّ ولا في القصص الفرعية خلافاً لكتاب كليلة ودمنة فإنّ الشخصيات قد ساقت عدّة أمثال برّرت بها مواقفها وحملت محاوريها على الاعتبار . وبفضل تنوّع الرواة الذين نقل عنهم الظربان أمكن للكاتب أن يتخلّص من تسلسل السرد الخطّي فتقطّع خيط الزمن وتعدّدت زوايا الإنارة . ولتكثيف ظاهرة الرمز في النص غيّب الكاتب تاريخ الأحداث وأمكنتها فخيّم التعميم والإطلاق على الأحداث بصورة توهم بأنّه ينزع منزعاً تجريدياً .

وقد أبدع عمر بن سالم في اختيار الحيوانات وتصوير سلوكها الحيواني وعلاقاتها بعضها ببعض تصويراً أمسى به العالم الحيواني عالماً متناسقاً . ولكن ضغط الواقع السياسي في تونس على الكاتب حمله على إطلاق بعض الكنى على عدد من الحيوانات ونعتها بنعوت مزّقت أقنعتها فأطلّت من ورائها وجوه رجال سياسة يعرفهم القارىء التونسي .

والحق أن إجراء الحوار على ألسنة الحيوانات والإشارة إلى مناصبها وتحليل نفسياتها يدلّ دائماً على أن جلود الحيوانات أقنعة للإنسان ، غير أن عمر بن سالم حرص على أن تكون تونس مملكة للحيوان : فلم يخف ذلك على القارىء .

لقد كان كتاب كليلة ودمنة قائماً على ازدواجية خطيرة أشار إلى وجوهها كلّ من علي بن شاه الفارسي وبرزويه المتطبّب وابن المقفع : فالكاتب نهض على ظاهر وباطن « كسائر كتب الحكمة فصارت صور الحيوانات فيه لهواً وما نطقت به حكماً وأدباً »[54] » . أمّا اختيار الشخصيات

---

54) علي بن الشاه الفارسي : سبب وضع كتاب كليلة ودمنة . كليلة ودمنة ، دار المشرق ، ط 8 سنة 1969 ص 21 .

الحيوانية فمقصده : « صيانة لغرضه الأقصى فيه من العوام وضنا بما ضمنه عن الطغام وتنزيهاً للحكمة وفنونها ومحاسنها وعيونها »[55] . وبالنظر في كتاب « الأسد والتمثال » نجد أن عمر بن سالم لم يدّع تحقيق هذه الثنائية ، إذ تعلقّت همّته بتحليل طبيعة حكم استبدادي والكشف عن بعض الأحداث البسيطة التي تتحكّم في ذلك النظام السياسي وقراءة الواقع السياسي للتكهّن بمآله : وما انتهى إليه ذلك النظام في الرواية كان من قبيل التكهّن الصائب بمصيره . وقد كان لتقيّد الكاتب بالواقع السياسي في تونس دخل في تقلّص البعد التعليمي الذي لم يتجل إلاّ في خاتمة الرواية عندما برزت النهاية الحتمية التي آل إليها نظام الحكم .

والحق أن بناء الأسد والتمثال قد تخلص من طبيعة البناء الفسيفسائي الذي وسم جلّ نصوصنا السردية التراثية كما وسم كتاب كليلة ودمنة : فبإعراض الكاتب عن بناء قصة إطار تحيط بسلاسل من القصص المضمّنة الفرعية أمكنه أن يبني الحادثة بناءً روائياً ويسم الشخصيات بسمات الشخصيات الروائية .

وقد تنوّعت فنّيات القص الروائي وتعدّدت تعدداً أحال النص إلى رواية متينة الصلة بفنّيات القص التراثية . وبذلك أشهدنا عمر بن سالم على أنه توصل إلى ما توصل إليه محمود المسعدي : فقد وفّق مثله في اعتماد نمط سردي تراثي واستفاد من بعض فنّياته وطوّعها للاضطلاع بما اضطلع به فنّيات القص الحديث . وهكذا نمّ باطن كلّ من رواية المسعدي ورواية ابن سالم على إلمام الكاتبين بخصائص الرواية الغربية والاستفادة منها استفادة تكاد تكون خفيّة .

---

55) الشاه الفارسي : مقدمة كليلة ودمنة . كليلة ودمنة ، دار المشرق ، بيروت 1969 ص 7 .

لقد كان اختيار عمر بن سالم لبعض سمات قصص الحكم والأمثال خاضعاً لطبيعة الموضوع الذي طرقه ولظروف كتابته : ولكن انزياح « الأسد والتمثال » عن فنّيات أشهر الكتب الممثّلة لذلك الجنس الأدبي قد ولّد نصاً منغرساً في التراث ومتخلصاً من بعض قوالبه في الآن نفسه . كما وفّق عمر بن سالم في تطويع فنّيات الرواية الغربية لبناء نصّه فأنشأ بكل ذلك نصاً طريفاً كاد ينفرد بموقع خاص على سطح خريطة الرواية العربية لولا بساطة الرموز وتهلّل نسيج الأقنعة .

* * * * * * *

إن مظاهر تأصيل الرواية التونسية التي وقفنا على بعض وجوهها تدلّ بصورة قاطعة على أن هاجس التأصيل قد شغل القصاصين التونسيين بفعل الحيرة التي نفثها فيهم محمود المسعدي منذ فترة ما بين الحربين . ولكن ضعف هذا النفس في تونس وفي سائر البلدان العربية الأخرى يشهد بصعوبة امتطاء هذا المركب وخطورته . ومرجع ذلك أن فنوننا الأدبية السردية أُقصيت قديماً عن حظيرة الأدب وهُمشت نتيجة لصرامة معايير التصنيف فلم يتسنّ للأدب السردي العربي أن يتسلّل إلى حقل الأدب إلاّ عبر المسالك المشروعة التي جعلته ينمو « على هامش حركة جمع الشعر وتدوينه وشرحه »[56] . وقد توصل أدبنا السردي إلى احتلال مرتبة خاصة عندما نشأ « النص الموسوعي الذي يتّسم بقدر كبير من المرونة والانفتاح يجعله قابلاً لاستيعاب فنون شتّى من القصص »[57] .

---

56) انظر : فرج بن رمضان : محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم . حوليات الجامعة التونسية ، العدد 32 سنة 1991 ص 241 ـ 278 .

57) المرجع السابق ، ص 276 .

والحق أن تلك النصوص الثرية لم تعتبر من فنون القص فغفل عنها المنظّرون إلى أن تراكمت تراكماً أثقل كواهل المنظّرين الذين راموا اكتشاف خصائصها القصصية في العصر الحديث . وطبيعي والحال تلك أن تتشتّت جهود القصاصين العرب المحدثين النازعين إلى تأصيل رواياتهم فيقصرون عن الاضطلاع بدور ليسوا مهيئين له بالضرورة ، ولذلك تدخّل الذوق الشخصي والانتقاء لدى الراغبين في الاستفادة من التراث ، خاصة في البلدان التي غابت عن ذاكرتها الجماعية وجوه القصص التراثي .

ولا جدال في أنه لا غنى للأدب العربي عن الرواية بعد أن بانت قدرتها على احتضان رؤية شاملة للعالم وتجديد فنّياتها وتوسيع آفاقها . ولذلك فإن النقاد والمنظّرين ومؤرّخي الأدب مجبرون على تدارك ما أضاعه الأسلاف ودراسة تراثنا السردي دراسة تنظيرية تمكّنهم من إفادة حركة الرواية العربية التي أمست فسيفسائية الملامح . وبهذا التوجّه العسير الشاقّ يتسنّى لهم أن يدخلوا إلى مخابر الروائيين العرب مواد وأدوات تمكّنهم من تركيب رواية عربية لا تكون ظلاً للنصوص التراثية ولا للرواية الغربية . ومما يبشّرنا بأن الرواية العربية ستخرج ـ حتماً ـ من طور الاختبار والتجريب إلى طور الإبداع والإضافة هو غزارة عددها ومرونتها واستعدادها للانصياع إلى أيادي مهرة المبدعين : فموجة التأصيل التي تسرّبت إلى خضمّ الرواية العربية بدأت تنافس التيار التعلّق بفنون القص الغربية منافسة ستثري الرواية العربية وتنتهي بأعلامها إلى التفكير الجادّ في إعادة الصياغة وتأسيس نمط سردي حامل لبصمات الأدب العربي .

ولا شك في أن مباركة هذه النزعة الجديدة أو التنديد بها استناداً إلى معايير غير أدبية يسيء إلى النقد وإلى الرواية في الآن نفسه ، ذلك أن المسألة مرتبطة بجنس أدبي مخصوص تميّز بتجديد فنّياته وتغيير اتجاهاته . وانطلاقاً

من هذه الخصوصيات يمكن للنقد أن يقوّم هذا المنزع ويقارنه ببقية أصوات الروائيين التونسيين ويحدّد وجوه طرافته : فالروائي المبتدىء قد يحرص على الوفاء للقواعد ، ولكن المبدع يقدر على طبع آثاره بطابع خاص متغذّ من تجاربه في الحياة ومهارته في الصياغة وثقافته الأصيلة . وبناء على ذلك فإن نشر التراث السردي العربي ودراسته وتنظيره والكشف عن وجوه طرافته سيُدخل ـ حتماً ـ عاملاً جديداً يغذّي نصوص الروائيين العرب . ثم إن قضية التأصيل ليست مقتصرة على الفن الروائي : فالوضع الحضاري الذي تتخبّط فيه الأمة العربية يدفع دفعاً إلى مراجعة الاختيارات وتصفية الحساب مع النفس ومع الآخر ، إلى الحضور في التاريخ حضوراً ناجعاً ، واعياً ، أصيلاً : فالمسؤولية جماعية والطريق وعر والأفق مطموس بشبكة كثيفة من الأسلاك الشائكة .

من يشهد على من : الرواية أم الكاتب أم القارىء؟

نبيل سليمان

هذه بعض المكابدات والهموم الساخنة ، مما قد أستطيع أن أبوح به ، أو أفكر فيه بصوت عالٍ أمامكم . أما ما ابترد من تلك المكابدات والهموم ، عبر شطر أو آخر من ربع قرن مضى ، فليبق واحداً من أسرار هذا الشغل وهذا العشق اللذين يتسميان بالكتابة عامة - ومنها القراءة - أو بالرواية تحديداً في هذا المقام . وقد يأتي يوم أكون فيه أقدر مني الآن على أن أعلن بعض تلك الأسرار ، كما فعلت أكثر من مرة في سوانح من مثل هذه السانحة .

عام 1986 بدأت تتهيأ بي رواية أكبر حيرة مما كنت قد كتبت حتى ذلك الوقت . كنت قد فرغت منذ شهور من رواية قصيرة / قصة طويلة هي (قيس يبكي) ، وآخر ما حاولت في الرواية قبل ذلك كانت (هزائم مبكرة) عام 1984 .

عادت بي حيرتي عشرين سنة إلى العيش على سيف نهر اسمه الفرات ، وتخم صحراوي هو مدينة الرقة التي عرفتها إثر تخرجي من الجامعة عام 1967 ، وعملت فيها مدرساً ومديراً لثانوية الرشيد قرابة خمس

سنوات ، واخترت أن أكون كاتباً وحسب ، والإهاب يتفجّر بالأحلام المجهضة (هزيمة 1967) والتمركس ، وبتجربة عابرة جداً في حزب البعث العربي الاشتراكي ، ومتابعة الدراسة الجامعية ، وجرح في العشق ، والزواج والأبوة ، وبصداقات بعضها لا يزال بالغ الحرارة ، وبالعمل الفدائي أيضاً .

كانت إذن عودة إلى ما أحسبه الآن شباباً وهزيمة وعصفاً فكرياً وسياسياً ونفسياً . وتدفق ذلك في قرابة ثمانين صفحة ، وهو يتقدم أكبر طموحاً وتوهاناً ، ثم توقف .

قلّبت ما كتبت ، وأجفلتني رائحة السيرة الروائية ، لا الذاتية ، وتساءلت : أما شبعتَ مما انبثّ من الطفولة في (هزائم مبكرة) ، وفي أول ما كتبت : (ينداح الطوفان) ؟

قلت : أنت الذي تدّعي مقت نرجسية الكتاب والفنانين والمثقفين والساسة عامة ، تتقفى الآن خطى كتّاب السيرة الروائية ـ مرة أخرى : لا السيرة الذاتية ـ ولا ينفي ذلك أن تموّه على نفسك أو على قارىء أو دارس الشيات السيرية ، أو أن تتخلق تلك الشيات في سياق روائي جديد ، كأنْ لا صلة لك بها ! بل لا ينفي ذلك أن تكون محدودة ، أو أن تكون من أسرارك وحدك ، وربما بعض من هم أقرب إليك طوال عمرك !

قلّبت من جديد الصفحات الثمانين تلك ، وأجفلني راوية يفكر ويتوجع ويحلم ويستعيد ، راوية يهرف مع كل نبضة ، ويحشر رأسه في التاريخ وفي صراعات وقضايا ومفاصل وتحولات شتّى ، صغيرة وكبيرة ، عابرة ومقيمة ، محلية وكونية ... وتساءلت : أما آن لك بعد ست روايات وستة عشر عاماً من الكتابة ـ وفيها من محاولة النقد ما فيها ـ أن تكون قد عرفت إلى أي حد هو محدود وجاهل هذا الراوية ، وخالقه معاً ؟ متى ستفكر

فيه ، ومتى سيفكر هو عميقاً ، وملياً ، فيك وفي نفسه ، وفي هذا الوجود وهذا الكون ؟

وضعت تلك الصفحات الثمانين في درج لا زالت حبيسة فيه حتى هذا اليوم ، وربما تظل كذلك إلى ما بعد موتي . وانصرفت أقرأ في كل ما يتصل بسورية (أو الشام : بلاد الشام) عقداً فعقداً إلى الوراء ، حتى مطلع القرن . ومما يتصل بالشام كانت الدروب تنفتح كل يوم ، في القراءة وفي التأمل ، على رحاب أقرب فأبعد : العراق ومصر والجزيرة العربية خاصة ، بلاد العرب جميعاً ، تركيا ، الشرق ، فرنسا وبريطانيا خاصة ، ثم الغرب بجملته ، الدين والقومية ، الشيوعية والفاشية والنازية والصهيونية ، الحضارة والاستعمار ، البداوة والفلاحة ، السياسة ، الفنون وبخاصة الرقص والرسم ، الصحافة ، المعارك الفكرية والثقافية ، المساواة والوفاء والشرف في رأس قيم إنسانية خالدة وعديدة . . وسوى ذلك ـ لا ريب ـ كثير .

ربما كانت قراءة مخطوطة كتاب تاريخ الفلاحين للدكتور عبدالله حنا بأجزائه الخمسة واحدة من القراءات الفاصلة . وقد أفدت على طريقة الرواية ـ حتى لا أقول على طريقتي ـ من هذا الكتاب كثيراً . ومعه وبعده غرقت في السير والمذكرات والدراسات ، غرقت في الكتب والمجلات والصحف مما أعانني على توفيره عدد من الأصدقاء ، كما أعانوني بإصغائهم لي وأنا أسألهم أو أحكي لهم أو أفكر أمامهم بما يدور في دخيلتي وبما شرعت أكتب . وقد تكرم بعضهم بقراءة مخطوطة الجزء الأول (الأشرعة) مثل عبد الرحمن منيف وسميعة بركات (الجزء الثاني : بنات نعش أيضاً) ونهاد سيريس (المسوّدة الأولى لبعض الجزء الأول) ، وبوعلي ياسين (خاصة مخطوطة الجزء الثالث) وأفادتني الملاحظات التي قدموها في كثير من

المواضيع .

مع تلك القراءة التي كونت لي ما بتُّ أسميه باعتزاز وبخوف أيضاً : مكتبة الرواية ، غرقت في قراءة ثانية ، ربما كانت أصعب وأمتع وأنفع لعمل روائي ، وأعني القراءة في الذاكرة الشفوية لشيوخ وعجائز كثيرين وكثيرات . فضلاً عن قراءة نصوص جمّة من الرواية والشعر خاصة ، ومما يتصل بما طلعت به السنوات الخمس أو الست التاليات من البيروستريكا إلى الحرب العالمية الثالثة ، حرب الخليج ، وبقية المسلسل الأمريكي الصهيوني للعالم الجديد .

شهراً تلو الشهر ، ثم يوماً فيوماً ، بتّ كمن ألقي به في اليمّ ، يستعين بما تعلم من السباحة في طفولة أو مراهقة ، ولا يفتأ يتعلّم مع كل نبضة كيف يقرأ ويكتب ويفكر ويتأمل ويبني ويهدم ، كيف يسبح ، يغطس ، يختنق ، يشبّ ، يعلو موجة ، يقاوم موجة ، ينقذف مع موجة ، يطلق موجة ، وفيما هو يسبح يمتلىء بياض النفس والورق والكون بمغامرة تسمّت بمدارات الشرق ، وصدر منها جزءان ، الأول بعنوان : الأشرعة ، والثاني : بنات نعش ، ويؤمل أن يصدر في نهاية هذا العام جزءان : الثالث بعنوان التيجان ، والأخير بعنوان الشقائق . وفي الأدراج الشطر الأكبر من جزء بعنوان (الطويري) ، لا أظن أنه عند اكتماله سوف يتجاوز المائتي صفحة ، وموقعه الذي أفضل في المشروع كله هو الجزء الرابع ، لكن اعتبارات اجتماعية قبل أن تكون سياسية تضافرت مع ضعفي الآن ، ومع استشارة بعض من قرأوا المخطوطة من الأصدقاء الذين يهمني رأيهم جداً ، كل ذلك سوف يؤجل صدور هذا الجزء إلى حين ، عساه لا يطول .

* * *

لو كان عليّ منذ سنة أو سنتين أن أقف هذا الموقف أمامكم ، وأشهد

على مدارات الشرق ، أو تشهد هي عليّ ، لاستحال ذلك . الآن ، وأنا أوشك على أن أنتهي من الجزء الأخير ، بات مقدوراً على نحوٍ ما أن يشهد كاتب على كتابة ، والأولى أن تشهد كتابة على كاتب . لا ، فالحق أنها ليست شهادة . هي بوح ، وهو تفكير بصوت عال ، ربما ، كما ذكرت .

هل أبدأ من العنوان الرئيسي (مدارات الشرق) أم من العناوين الفرعية لكل جزء ؟ كم عذبني العنوان الرئيسي قبل أن أهتدي إليه ! ولم لا أكون أجرأ فأذكر أن العنوان أحياناً عبء عليّ ، ولا يستقرّ حتى يكون النصّ قد أخذ طريقه إلى المطبعة ؟ !

هكذا كان الأمر مع (هزائم مبكرة) ، وبمساعدة الصديق محمد كامل الخطيب اهتديت إلى هذا العنوان . و (مدارات الشرق) كانت في البداية (مدار الشرق) ، ولكن بعد قراءة عبد الرحمن منيف وبوعلي ياسين وسميعة بركات للمخطوطة ، استقر العنوان على (مدارات الشرق) ، والفضل الأول يعود لعبد الرحمن منيف .

إني أغبط الكتّاب الذين يهتدون إلى عنوان منذ البداية ، وبعضهم : قبل أن يبدأ الكتابة . وأظن أن ذلك يعين في ضبط توجهات العمل مبكراً . هذا على الأقل ما تبدّى لي مع (قيس يبكي) أو مع (بنات نعش) ، بينما عذّبني اختيار (الأشرعة) كعنوان للجزء الأول ، وخاصة أن هذا الجزء مع (بنات نعش) كتبا معاً كجزء واحد أول مرة ، ولم يكن في تقديري أنني أكتب جزأين من رواية . وإنما تم التجزيء بعد حين ، ومئات الصفحات تتكدس ، وقد استكبرت قبل غيري أن تقدم رواية بألف ومائة صفحة ، أو أن يقدم جزء من رواية بهذا الحجم ، خاصة أنها تنطوي على مفصل الدخول الفرنسي إلى سورية ، وزوال الدولة العربية الأولى فيها بعد قرون ، وفي موضع يقارب المنتصف ، وهكذا ظهرت الأشرعة في قرابة

خمسماية صفحة ، وبنات نعش في قرابة ستماية صفحة

والآن ، وقد أوفيت الجزء الثالث (التيجان) ، ويكاد الجزء الرابع (الذي تطور عنوانه من شقائق الكلام إلى : الشقائق) أن يستوفى ، وبحجم يربو على حجم الجزأين الأولين (قرابة السبعماية صفحة للثالث ، وستماية ونيف للرابع) يترجّع في السمع تحذير بعض الأصدقاء وممازحاتهم ، وكذلك التعجب أو الاستهجان المهذب من آخرين مما وصلني بعد صدور الجزأين الأولين ، من المغامرة بتقديم رواية ـ لا جزء من رواية ـ بأربعماية أو خمسماية صفحة لقارىء في هذا اليوم ، وخاصة لقارىء عربي ، بالكاد يتغلب على ثمن كتاب ، وبالكاد يفسح للقراءة في شئوونه اليومية .

إن التجربة العملية فيما مضى على صدور الجزأين الأولين قد ضاعفت جرأتي على الوثوق بالقارىء . وإذا كانت أرقام التوزيع مزرية في بلاد العرب لأسباب لست بصددها الآن ، فإن أصداء الجزأين اللذين صدرا من (مدارات الشرق) أكدت لي صواب الكتابة ، وصواب اختياري ، إذ لم يكن لا للتحذير ولا للمازحات ولا للاستهجان أدنى صدى البتّة في أعماقي . كنت أكتب وحسب . وأصدقكم القول أنني لم أفكر بالنشر البتة وأنا أكتب مئات ـ بل آلاف الصفحات ـ والآن أستطيع أن أقول بثقة أرجو أن تكون خالية من التبجّح : ليس الحجم عائقاً ذا شأن أمام الرواية .

* * *

يتحدثون عن مخطط للعمل الروائي . لكنني أوثر الحديث دائماً عن مخطط أولي . تبدأ الرواية عندي دوماً بمخطط أولي ، وقد لا يكون مسطوراً منه سوى إشارات . وبعد قليل أو كثير يتبدل المخطط الأولي بمخطط أولي آخر ، وهكذا حتى تنتهي الصفحة الأخيرة من الرواية ، ويغدو بوسعي أن أمزق صفحة المخططات ، وأعود فأقرأ العمل ، وأكتبه أو أكتب أكثره من

جديد ، بمخطوط ناجز هذه المرة أو شبه ناجز ، ولكنه على كل حال غير مكتوب .

لقد كان ذلك منذ (بنداح الطوفان) . وفي عمل يربو على الألفي صفحة ، لم يكن أكثر ضبطاً . وربما كان الضبط في خطاطة الفصل الواحد ، وأحياناً : المشهد الواحد . مهما يكن ، أحسب أني الآن أقدر على أن أجهر بما أحسبه أسئلة أساسية في كتابة الرواية ، أو على الأقل فيما أكتب منها .

وأول ذلك قد يكون : كم بين الرواية والبحث ؟ وكم بين الروائي والباحث ؟

قد تكون صياغة السؤال هذه فجة . وقد توحي بانتقال مجاني أو مصطنع بين مجال ومجال في الكتابة . لكني رغم ذلك أدعو الأخوة الكتّاب والنقاد إلى أن يفكروا في هذا السؤال ، وإلى أن يصيغوه بأدق مما صنعت ، وأن يعالجوه من خلال النصوص الروائية التي لا تستمني سيرة ، بل تفكر في النفس والاجتماع البشري والكون والتاريخ .

والآن التاريخ ، هذه الكلمة ، هذا السؤال / الكلمة ، تعالوا نسأل معاً : كم بين الرواية والتاريخ ؟ أو ماذا بينهما ؟ ولنعد السؤالين أيضاً بين الروائي والمؤرخ .

قبل أن أكتب ثمانين صفحة ، كما حدثتكم ، ماهدة بشكل ما لمدارات الشرق ، رغم أنها طويت ، كنت قد نشرت في مجلة الناقد دراسة من جزأين حول (الراهن والتاريخ في الرواية السورية خلال مائة عام) . وكانت لديّ بعض الاجابات حول الراهن والحاضر ، والماضي القريب والأبعد ، وعلاقة مصطلح التاريخية بالرواية ، عبر هذه الفواصل الزمنية والزمانية ، وبالتالي : على الأسئلة السابقة .

وأنا أكتب (مدارات الشرق) فصلاً بعد فصل ، ثم جزءاً بعد جزء ، تراجعت تلك الإجابات ، ومعها الكثير من حصيلة شغل في النقد والفكر ، ومن خلاصة درس ونظر وتربية . والآن أعترف أمامكم أن مصطلح التاريخية بات بالغ الالتباس عليّ ، وبالتالي : فلو كان التقرير لي ، لقررت أنني لم أكتب رواية تاريخية ، وإنْ كنت قد عدت إلى مطلع القرن في الجزء الأول ، وتوقفت في الجزء الرابع عند مطلع الخمسينات ، أو قريباً من منتصفها .

لم تعد تلك الإجابات التي نشرت في مجلة الناقد كافية . بل إن أغلبها تبدل بأسئلة . وهكذا أتساءل اليوم كما كنت أفعل عندما فكرت أول مرة في : التاريخي في الرواية ، وفي : الرواية التاريخية : ما تخوم وما خطابات الراهن والمستقبل والماضي فيما كتبت ؟

وهذا سؤال آخر : أين هي الوثيقة من الروايه والرواية من الوثيقة ؟

بالنسبة لي ، وبالكثير أو القليل من التناصّ ، وبالكثير أو القليل من المنتجة ، ومن الجرأة والادعاء أيضاً ، فإن الوثيقة حيث كان لها مقام في مدارات الشرق استحالت إلى قطبة في النسيج ، إلى نبضة في الجسد الروائي ، وبحيث تقول الرواية : هذا أنا ، أنا الحجة ، أنا الوثيقة إنْ كنتم تبحثون عنها . أنا وثيقة مجتمعي وتاريخ بشري . اتعبوا كما يحلو لكم كي تطابقوا بين وثيقتي ووثيقتكم وتقدروا انزياحاً أو لعباً أو . . . ولقد فعل أحدهم في جامعة حلب ذلك ، هو السيد محمد عادل عرب ، ونال منذ أسابيع الماجستير على درسه المعالجة الفنية للتاريخ في الرواية ، وخصّ الجزأين الأولين من مدارات الشرق بمائة وستين صفحة ، أجهدت نفسها وهي تنقب في الوثائق وتقارن وتنتقل من مرجع إلى مرجع ومن مصدر إلى مصدر ، ولكن من أجل ماذا ؟

هذا السؤال يعيدنا إلى الإشكالية - بل الإشكاليات - القديمة الدائمة : الواقع غير الروائي ، خارج الرواية ، والواقع فيها . وعلى الرغم من أهمية هذا ، لكنه ليس بالأهم .

لقد سبق لي ان كابدت جراء علاقة الوثيقة بالرواية في رواية (المسلّة) . ويبدو أن ما كان بعد عشر سنوات من كتابتها في (مدارات الشرق) قد تأسس هناك . والحق أنني أرى الآن ، بقليل وبكثير من الحزن والفرح ، والخوف أيضاً ، أن مكابدات شتّى فيما كتبت من الرواية قبل (مدارات الشرق) قد نبقت وتخلّقت أثناء كتابتها ، ومن ذلك : النكرة والمعرفة في المجتمع الروائي ، وفي المرجع الروائي .

لقد وصلت (مدارات الشرق) إلى أن معرفتها الروائية ليست بالضرورة المعرفة الاجتماعية - أو التاريخية - حتى لو اقتضت الوثيقة أو الواقعية أو . . . ذلك . وهكذا يندر جداً أن يذكر فيما ينوف على ألفين وأربعمائة صفحة من رواية وصفها كثيرون بأنها تاريخية ، يندر أن يذكر فيها علم من الأعلام الذين عرفت الشام أو غير الشام خلال نصف قرن .

والمعرفة الروائية في هذه الرواية ليست واحدة ولا أحادية أيضاً . هي على الأقل عشرات منهم ومنهنّ . وهي أيضاً الكتلة أو الجماعة من النكرات التي لا شأن لها في واجهة المرجع الروائي ، ولا في التاريخ الرسمي ، لكنها في الرواية اشتغلت في الواجهة كما على الهامش . وفي أية حال لم تعد النكرة المهمّشة . إن النكرة الاجتماعية المهمّشة هي المعرفة الروائية في (مدارات الشرق) ، وهذا أيضاً ليس بالأهم .

لقد أعادت هذه الرواية تكويني . فعدا عن تقليص عدد ساعات النوم عدة سنوات مثلاً ، أمرتْ الناقدَ الذي زاحم الرواية فيّ طويلاً ، أن يقبع ، وربما يتقاعد أو يستقيل ، وكذلك أمرتْ الأيديولوجي أن يتشكك

ويزيح الأجوبة ويطلق الأسئلة ويتأنّى ويصبر ويحاور ، وربما يتعدد أو يتخفى أو يخجل من نفسه أو يقبع ، لكنها لم تأمره أن يستقيل .

لا يعني ذلك أني أنكر ما صرفت من أجله عمراً في النقد أو الفكر أو السياسة أو الأيديولوجيا ، وسواء أكان ذلك كتابة أم عيشاً ، بل إنه كما يروق لي أن أؤكد قد غدا رويداً رويداً ، وهو ينفذ ما أمرتُ به (مدارات الشرق) أثناء كتابتها ، اللا وعي المعرفي الذي يفعل فعله بغير طريقة الليبيدو . وفي إعادة الكتابة أو قراءة ما كتب أو إقرائه للغير قبل نشره ، وحيث يقتضي المقام الذي يبدو للكاتب ، كان الوعي يعود على الأقل ليحاكم ما ساق اللا وعي ، ولكن ليس هذا بالأهم .

في (مدارات الشرق) تنكبت عامداً السبيل المعروف لرواية الأسرة وأجيالها ، أو الحارة أو القرية . وغامرت بالتعدد : الفضاء المتعدد ، النفس الكثيرة ، وربما : الأسلوب الكثير . كذلك غامرت في الزمن ـ تراه الزمان الكثير أيضاً ؟ ـ فتراءى لي كالبحر : موجة تسلم لموجة وهي تندغم فيها ، موجة تكسر موجة وتسبقها ، موجة تتراجع وموجة تتلاشى وموجة تشبّ وموجة تهوي . وربما كان من الأسئلة المعذبة والممتعة ـ تراها مازوشية ـ أن تفكر الرواية أو تبني فكرتها وهي تلعب باللغة ، والمخيلة تلعب بها .

أخيراً ، وأنا أضع اللمسات الأخيرة من الجزء الأخير (الشقائق) ، أنقذف من برزخ إلى برزخ ، حيث تقوم دول وتزول دول ، وحيث ترسل في دنيا العرب الأطروحات الأساسية الفكرية والسياسية على يد عدد من الشباب المثقفين في أواخر العشرينات ومطلع الثلاثينات خاصة . فإلى أي مآل آلت الدعوة القومية العربية أو القومية السورية أو الدعوة الشيوعية أو الدعوة الإسلامية أو الدعوة الإقليمية أو الدعوة الصهيونية . . . ؟ أين هي القيم الكونية التي أرسلها الغرب المستعمر المحضّر القاهر الساحر ، والعاهر

أيضاً ؟

إنه مسار بالغ التعقيد في الفكر والنفس ، في الروح والجسد ، في المكان والعلائق ، في الحروب العالمية وأنصاف العالمية والعالمية ونيّف . هكذا عشته منذ ست سنوات مع (مدارات الشرق) على الأقل . إنه مسار يولد الأسئلة ويعيد صياغتها وينكش مكبوتها ويخضّ منسيّها ، ويطوح بالأجوبة القديمة والجاهزة ، ويلوب على الأجوبة المبهمة القديمة والجديدة ، منادياً الكاتب والكتابة ، فيما ترتمي أقنعة وتتكسر أقلام أمام القمع الكثير ، والحرام الكثير ، فيما الكتابة تتحرر ، أما الكاتب فيتأهب لما تبقى قبل الموت ، كما يتأهب للموت ، وأما القارىء ، فيبقى سؤاله شاخباً .

الروائي الفلسطيني وإشكالية الكتابة

أحمد عمر شاهين

إنّ الروائي العربي روائي أمامه المدى مفتوح حتى النهاية . . . أمّا الروائي الفلسطيني فهو روائي يحمل فوق ظهره ورأسه وفي عقله وقلبه قضية وطنه ولسنوات طويلة لم يكن أحد يقبل منه ، أو يقبل هو على نفسه ، أن يكون موضوع روايته بعيداً عن قضيته أو ما يتعلق بها . وبذلك تحددت موضوعات رواياته وبقي عليه أن يلعب في حدود هذا المضمون الذي يشاركه فيه الكثيرون .

ومن هنا برزت المشكلة الثانية ، وهي كيفية التغلب على الإشكالية الثنائية بين المنجزات الحداثية فيما يتعلق بما يسمى بالكتابة المغايرة وبين الأدب التقليدي المتبني لقضايا الوطن وإنسان هذا الوطن بشكل واضح ومباشر ؟

في البداية لم تزعجني هذه المشكلة كثيراً ، وكتبت رواية قصيرة عرضتها على بعض الزملاء النقاد ، فأعجبتهم ، لكن الملاحظة التي اتفق عليها الجميع أن الحداثة والكتابة المغايرة ترف لا يستطيع أن يتجاوب معه القارىء العادي الآن ، فطريقة الكتابة هذه تحطم الجسور بين العمل الأدبي وقارئه ، بينما المطلوب هو « هذه الجسور خاصة ونحن أمام قضية مهمة ما زال جرحها ينزف في كل الأمة العربية ، وذكرني بكلمة غسان كنفاني

عقب صدور روايته « ما تبقى لكم » وقد أدرك أن أسلوب الرواية لا ينسجم مع التزامه الوطني ، نتساءل لمن أكتب ؟ هل أكتب من أجل أن يقول أحد النقاد في مجلة ما أني كتبت رواية جيدة ؟ أم أكتب من أجل أن أصل إلى الناس ؟ » .

وبغض النظر عن صواب أو خطأ الرأي القائل بأن الرواية بشكلها التقليدي ليست رواية جيدة بالمفهوم الحداثي ، فإن التجربة على أرض الواقع كانت أصدق من كل رأي .

اعتدت أن يكون الحكم الأول والأساسي على العمل الأدبي هو القارىء العادي وليس الناقد ، وأقصد بالقارىء العادي هو ذلك القارىء الذي حصل على درجة من التعليم تمكنه من تذوق العمل الأدبي ويمثله في الغالب جمهور الموظفين والطلبة في مجتمعنا .

وكان من رأيي أنه إذا كانت الحداثة والكتابة المغايرة ترف .. فهو ترف مشروع ، فما الذي يمنع أن يقدم الكاتب أعمالاً روائية تجريبية وخاصة إذا كان المضمون يفرض الشكل في النهاية .

وكانت نتيجة التجربة محزنة .. لكنها طبيعية . . .

لم يصل العمل إلى الجمهور الذي كتب من أجله . . .

فالغالبية العظمى من الجمهور الذي نتوجه إليه بالكتابة ، يقرأ الرواية كي يستمتع ، متعة عقلية بالدرجة الأولى ، عن طريق متابعته لنماذج من الحياة تحكي له الحياة بشكل يقيم الجسور بين القارىء والكاتب . .

فالرواية ليست كتاباً لتعليم الفلسفة أو الأخلاق أو علم النفس أو الدين أو حتى اللغة وإلا فالأفضل للقارىء أن يتجه للكتب المتخصصة في تلك المجالات ـ إن الرواية قد تجمع ذلك كله ، لكنها أكبر وأكثر اتساعاً وشمولاً ، إنها الحياة ، وعلى الكاتب أن يوصل من خلالها قضيته أو رسالته

بحذر ، وبصياغة فنية ملائمة وممتعة تدفع القارىء إلى مواصلة القراءة لا إلقاء الكتاب جانباً .

وكان لا بدّ من قرار .

إما الكتابة بطريقة تقليدية متطورة واضحة محددة . . تناقش مشاكل الإنسان الفلسطيني ووضعه وكيانه وتتواصل مع القارىء مباشرة دون تعقيد أو غموض . .

أو الكتابة حول الذات ومعاناتها المتعددة بطريقة تجريبية نابعة من المضمون نفسه تحقيقاً لرواية جدية تتجاوز الرواية التقليدية في سبيل ترسيخ أشكال جديدة تدفع بالرواية العربية إلى الأمام في رأي النقاد ، مع خطورة الوقوع في عملية تهميش الأدب . ووضعه على هامش الحياة . . .

لعزوف القارىء عنه وإن كثرت حوله الدراسات النقدية في حلقاتها المغلقة . بالطبع لم يكن هناك خيار في بادىء الأمر .

وكانت الاستجابة السريعة والمشجعة من القراء للعديد من الروايات التقليدية المتطورة خير دليل على صحة الاختيار .

ولكن . . لأن الروائي الفلسطيني غير منعزل عن تيار الرواية العالمية ـ تقليدية في معظمها ـ ولأن رأي الناقد يهمه بدرجة أو بأخرى ، ولكي يرضي نفسه وخياله وطموحه . . بكتابة عمل لا يصل سبيله إلى القارىء بكثافة التجريب . . وللوصول إلى حل وسط . . أن ألعب في مناطق التجريب المأمونة . . فيصل العمل إلى القارىء بقليل من الجهد . . وقد يرضى النقاد بعض الرضا ـ التجريب والتجديد ضمن الأشكال المعدودة التي قامت عليها الرواية الجديدة . سواء بإلغاء العقدة أو الحبكة من الرواية ، أو التجاوز عن الشخصية الرئيسية في الرواية ، أو التلاعب في الزمن السردي ، أو استخدام المونولوج الداخلي ، أو الديالوج أو التداعي

الحر . . أو الاعتماد على أنسنة الأشياء والتعبير عنها في لحظة ثابتة أو متغيرة أو المزج بين ذلك كله . . وهي كلها عناصر شكلية . . ويبقى القاسم المشترك الأعظم الذي يجمع بين جميع الروايات وهو شيء يتعلق بمعالجة وتحليل تيار الحياة العادية بمشاكله وقضاياه في محاولة لفهمه عبر مروره بالخيال الإنساني . . . . . على أن يبتعد الروائي عن الغموض . . الغموض في تركيب العبارة . . أو في الموضوع الذي يعالجه . . والبعد عن الوقوف عند حدود اللغة . . فاللغة أداة توصيل في الرواية ولو قصدت ذلك لتصبح هدفاً في ذاتها فستجني على العمل الروائي . . مع المحافظة طبعاً على خصوصية الأسلوب . . وأعتقد أن الإشكالية ما زالت قائمة . ومن هذا المنطلق ظهرت روايات فلسطينية عديدة . . أزعم أنها قد نجحت في التغلب على إشكالية الحداثة والتعبير عن قضايا ساخنة . . وشكلت رافداً مهماً في تيار الرواية العربية التي حققت على مستوى الشكل والمضمون تقدماً كبيراً يضعها في مصاف الرواية العالمية التي تكتب الآن . لكن . . موقف بعض نقادنا من هذه الرواية العربية . . يثير العجب . .

دعك من قولهم إن رواياتنا العربية لم تبلغ بعض ما بلغته روايات أمريكا اللاتينية مثلاً . . . فما تلك إلا جنحة مفتعلة سببها الحقيقي البسيط أن رواياتنا تكتب عن عالمنا الذي نعرفه . . ورواياتهم تكتب عن عالمهم الذي يعرفونه ولا نعرفه ، ولأننا لا نعرفه فهو يسرنا بدرجة كبيرة . . فهو يقدم لنا عالماً جديداً علينا . . فنظن أن رواياتنا لم تبلغ قامات ذلك العالم الروائي البعيد عنا . . وهو ظلم للرواية العربية ما بعده ظلم . . .

عموماً . . فهنا قد تختلف الآراء . .

أما ما يحيرني في نقادنا العظام . . فهو أمر آخر . .

أيعقل أن تكون القراءة العادية لقارىء عادي أكثر وعياً من قراءة

معظم هؤلاء النقاد لعمل أدبي ؟

من خلال تجربة نقدية لرواية واحدة . . رأيت العجب . . ناقد يعتقد أنه هو الوحيد الذي يفهم في الأدب وأن الآخرين تلاميذ عليهم أن يستمعوا له ، يكتب وكأنه يجلس على منصة قضاء يصدر أحكاماً مبرمة على عمل استغرق من كاتبه أشهراً . . ليقضي عليه بالضربة القاضية بسطر أو سطرين دون أن يتطرق شك إلى ذهنه بخطأ حكمه أو بأن ذوقه قد يكون فاسداً . . .

ماذا يقال بعد الشهادة ؟

الميلودي شغموم

ماذا قلت بعد الإدلاء بهذه الشهادة ؟ الآن ، وبمجرد أن أعطيت الكلمة وأخذتها ، بعد قطع كل هذه المسافة بين مكناس وقابس ، قلت كل شيء ، فالمرء حين يتكلم لا يقول دائماً شيئاً بعينه ، وقد لا يقول بالضبط ما يريد قوله ، بل غالباً ما يقول ما لا يريد قوله . هذا إن لم نقوله ما لم يقله ، والكتّاب عليمون بهذه المشكلة ، غير أني لا أريد أن أطرح مشكلة اللغة أو التعبير . إن القضية التي أفكر فيها تشبه إلى حدّ كبير مسألة إلقاء التحية : ماذا أقول عندما أخاطبكم بأية عبارة من عبارات التحية المتداولة بيننا ؟ هل أفكر حقاً في معنى محدد لهذه العبارة وأنا أتبادلها ومثيلاتها معكم ؟ وهل معناها واحد ، إذا كان لها معنى ، عندما ألقيها وأنصرف وعندما أجلس بينكم أو عندما يعقبها تقبيل أو مصافحة أو مداعبة أو عتاب أو غير هذا من الطقوس ؟ وعندما يكون بينكم أعداء أو خصوم ؟ وعندما أقولها لأمّي أو والدي أو زوجتي أو رئيسي أو زميلي في العمل ؟ لماذا إذن اخترت أن أقول شهادة كروائي في حضرة روائيين ونقاد ومهتمين ؟ بل لماذا أعطي لي هذا الحق ؟ هل أخذته لأمارس طقساً مشكلياً كما تبادلت التحية مع الكثيرين منكم ؟

أعترف لأوّل وهلة أنّني تحايلت على المنظمين وعليكم جميعاً لأنكم لم تعترضوا لأكتسب اعترافاً بمصداقيتي كروائي .

أنا الآن روائي بتواطىء البعض ورغم أنف البعض الآخر.

إنني لا ألغي كل إيجابيات الحديث عن التجربة الروائية لكاتب بعينه ولكني أريد أن أنبه نفسي، ولو أدى بي الأمر إلى التناقض، فالتناقض مغذى، على الشهادة...

لقد جئت من قطر عربي ثان في اتحاد المغرب العربي لأجد أن ما نشرته في المغرب لم يصل إلى خارج المغرب، فكيف أتحدث عن ذاتي ونصفها غير موجود؟ إن القارىء، عادياً أو مبدعاً، مرآتي، فكيف أنظر إلى نفسي بلا مرآة أم تراني أستطيع أن أكون النرجس بلا ماء؟ كان من الممكن، وربما من السهل جداً، أن أتحدث عن غيري أو عن قضية نظرية عامة، فنحن عادة ما نفهم عمل الغير أكثر مما نفهم عملنا، فالغير غالباً هو الأسهل، وعادة ما نفهم كل شيء بالاحتماء بمظلة نظرية عامة من تلك النظريات العديدة المتداولة في سوق النقد والصرف العربي...

غير انني، وبالرغم من انني أدرس بعض هذه النظريات ذات الطبيعة الفلسفية، أخشى أن أسيء بها إلى غيري كما أساء إلي بواسطتها البعض إذ لا أتصور إساءة أفظع من أن يعلي من شاني واحد ثم يأتي غيره ليحط من شاني بواسطة نفس النظرية أو المنهج وأنا لن أنسى أبداً ذلك الباحث العظيم الشأن الذي درس إحدى رواياتي بأدوات علمية رصينة وختم بحثه بقوله: «الخلاصة، أيها القارىء الكريم، أن هذه الرواية رواية جديدة وطلائعية لأنها رواية تقوم على التناص كما بيّنا بما لا يترك مجالاً للشك في الصفحات الخمس والعشرين لهذا البحث» أو لشدة غفلتي العلمية آنذاك فهمت التناص على أنه تلاص بحيث صرت أقول لكل من يسألني عناصر الإبداع الجديد الطلائعي: «عليك بالتلاص يا بني!» وأصبحت إذا أردت تقصير عمل من أعمال زملائي أقول: «هذا النص

خال تماماً من التلاص » ، قاصداً بذلك أنه لا يتوفر على الحد الضروري من الإبداع ! ثم إني فكرت ، قبل الإقدام على الشهادة ، في اللجوء إلى منهج انطباعي أو تأملي أي منهج يقوم على الذوق أو الحدس ويرفض كل علموية ، لكني تذكرت كيف خدعنا المتصوفة بالدعوة إلى الحدس وأصحاب العقل بالدعوة إلى رفض العقل ، وتذكرت على الخصوص ذلك الذي يقول دائماً : « يعجبني ولا يعجبني » والذي سميناه السيد « تعريب بداية الاستقلال » إذا كنا في هذه الفترة نجد كل صباح سبورة بساحة المدرسة مقسمة إلى جزئين جزء « قل » وجزء « لا تقل » ، فكان الكسالى منا يتعلمون الفرنسية بالتعريب !

ثم تساءلت : هل من الضروري ـ والحال هذه ـ أن يستدعى روائيون ليلقوا جميعاً عروضاً أو شهادات ، ألا يمكن أن نكتفي بشهادات قليلة من طرف أكثرنا تجربة أو فناً على أن نشارك بفعالية في المناقشات من زوايا تجاربنا المختلفة بدل أن نتكلم كلنا ولا يسمع بعضنا البعض ؟

غير أني فطنت ، والحمد لله ، إننا نتكلم ولا نستمع ، إن الكلام أهم من الاستماع ، وهو ، على كل حال ، أسهل وأمتع للنفس ! . . .

هكذا استقر العزم على الشهادة وانشرحت لها النفس مرغمة ، فعلى أي شيء ساشهد ؟ هل أشهد على ما نراه ونعرفه جميعاً أم على ما نرى ولا نعرف أم على ما أعرف وأرى وحدي ؟ كان من الصعب أن أنتهي إلى اختيار الحديث عما لا أعرفه إذ يبدو المرء في هذه الحالة وكأنه يتخبط في العماء ، كأنه يحاول أن يحل مفارقة مستحيلة ، وفي جميع الأحوال ، كأنه لا روائي ولا مثقف : كيف تتحدث في ما لا تعرف ، وتكتب بواسطة ما لا تعرف ! ؟

لقد هربت إلى الأسئلة بالرغم من أن صياغة السؤال تفترض درجة

من المعرفة ، وهاكم بعض هذه الأسئلة ، بعضها فقط لكي لا أطيل عليكم :

هذا عصر الرواية ، هل هذا حقاً عصر الرواية في العالم العربي : كم نبيع من روايتنا وكم من الناس يقرأونها وما هي عائداتها وما وضعها داخل الثقافة العربية ككل ؟ والروائي العربي ، ماذا يقرأ وكيف يعيش ، من أين يأتي بمادته الروائية ، ولماذا هو محتقر ، في غالب الأحيان ، من طرف زملائه ومن طرف الكثيرين ممن يسمّـون بالمثقفين؟ وهذه الأحاديث عن الرواية ، عن اللغة والحداثة والتجريب والتراث والغريب والواقعي ، هل تحل لدى الروائي بمثل هذه المناظرات والندوات وكثير الكلام عن النفس أم بالقراءة والتجربة والبحث ؟ إلخ . .

وهؤلاء الذين يؤلفون الكتب والرسائل والأطروحات بماذا يفيدوننا وماذا يستفيدون غير نشر الكتاب أو الحصول على تعويض درجة إدارية ؟ إلخ . . .

لست أعرف الآن لمثل هذه الأسئلة أجوبة مقنعة ، إنما أعرف أن الكثيرين يتكلمون ليفهمـوا ، ليعرفوا ما يقولون ، وها أنا أتكلم بدوري لعل الكلام يساعدني على الفهم ، لعلكم تمدون إلي يد المساعدة ، وإن كنت أعرف أن الروائي والناقد يموتون دائماً وفي أنفسهم شيء من الرواية والنقد ، إلا من هداهم الله - مثلي - إلى الكلام الذي ليس له معنى ظاهر داخل الرواية والنقد . . .

ماذا قلت في هذه الشهادة ، بل ماذا قلت بعدها ؟ أرجو أن تأخذوا كلامي كتحية وإذا شئتم كشهادة ، لكن بمعنى تلك العبارة التي يقولها المرء ليدخل إلى الجماعة الإسلامية وهـو يحتضر ، أن يتهيأ لمغادرة الدنيا المليئة بالمشاكل المتعبة والمستعصية أحياناً كثيرة عن الحل . . . إني لم أشهد سوى

على القليل جداً من ذلك الذي لا يستطيع أحد أن يصله بالنيابة عني أو أن أصله بالنيابة عنه ، كما لا يستطيع أحدنا أن يعيش أو يكتب بالنيابة عن الآخر وإن كان ضرورياً وجودنا معاً في وجهيه : الاختلاف والاتفاق .

أما ما أخطأت قوله فإنني أستسمحكم في أن أرويه لكم في صورة خرافة : عندما خلق الله الكون كان من جملة خلقه الإنسان والحمار والكلب وكان قد وهب كل واحد منهم حياة مدتها أربعون سنة ، ففكر الحمار والكلب في هذه المدة فوجداها طويلة فعرض كل واحد منهما على الإنسان عشرين سنة فقبلها . . .

منذ ذلك الوقت والإنسان يعيش حياته الفعلية ثم يدخل المرحلة الحمارية ثم المرحلة الكلبية ، مع التنبيه على أن العشرين والأربعين نسبية بالإضافة إلى أنها لا تقبل دائماً التسلسل بالشكل الذي قدمتها به !

والعبرة من هذه الحكاية أننا قد نقلب الفترات والأدوات فيتحول الروائي إلى ناقد أو ذي تجربة قبل الأوان أو يتحول المبتدىء في علوم السرد واللغة وغيرها إلى ناقد مخرب للنقد والرواية ، وهذه بعض الأدلة :

ماذا يعني ناقد بالقول إن هذه الرواية رواية جديدة لأنّها رواية تناص ؟ كل نصّ نتاج نصوص أخرى ، إذن كل رواية تقوم على التناص والمهم أن يبحث الناقد في تجليات وخصوصيات التناص في عمل ما وفي قيمته المعرفية والجمالية مثلاً ، لا أن يردّد تحصيل حاصل !

وماذا يقول روائي حين يعلن في كبرياء : « الرواية اشتغال على اللغة » والشعر ، هو اشتغال على أي شيء ؟ إن المهم قد يكون هو كيفية اشتغال اللغة ، أو اللغات ، في الرواية لا ترديد عبارات جوفاء ! . . .

وماذا أردت أن أقول في الختام من وراء كل هذا اللف والدوران ؟

إن هناك علامات « أزمة » يعيشها النقد والرواية ولا أحد يريد أن

يراها باسم العلمية أو التجديد أو التجاوز . . . إن هذه النية تتحول إلى سوء نية وتجعل الناقد والروائي يتبادلان المواقع كما يتبادلان التهم والمبالغات والبديهيات وربما يكون قد آن الأوان لنقف وقفة طويلة أمام أوهامنا الأدبية والعلموية كما نقف على أوهامنا السياسية لقد بدأنا هذه العملية في الغرب ، وها نحن شرعنا فيها في تونس !

اللغة الروائية وآفاق التجريب والحداثة في الرواية المغاربية

عبد الحميد عقار

في اللغة الروائية :

لقد كان غوركي على حق إذ قال، إن «اللغة هي أول عناصر الأدب»، فهي المفتاح لفهم المؤلفات الأدبية بشكلها المتكامل، ومفرداتها والطابع المميز لنحوها وبناء كلامها، لهما بمثابة الأرضية التي تنبت عليها الصور والأفكار[1]. وإذا كانت اللغة من زاوية وظيفتها التواصلية، تؤسس هوية الفرد وتحقق اجتماعيته وتتيح له أن يكون، فإنها بالمقابل ومن زاوية وظيفتها الشعرية أو الإبداعية تشيد خصوصية النص الأدبي وتميزه. إنها بالأحرى تمنح المبدع وهو فرد اجتماعي قدراً من التعالي لأنه يعيد تصريف اللغة وهي جماعية بشكل فردي يباعد بينها وبين وظيفتي التبليغ والإحالة المباشرين. ومن هنا طابقت الشعريات الكلاسيكية بين الأديب وبين الأسلوب واعتبرت دلالة الثاني على الأول علامة تفوق ونبوغ. في حين يذهب علم اجتماع النص الحديث إلى القول بأن اللغة تظهر بمثابة نظام تاريخي قابل لأن نشرح تغيراته اللفظية والدلالية والتركيبية في ضوء الصراعات بين الجماعات الاجتماعية أي بين لغات جماعية. لذلك، فإقامة علاقة بين النص الأدبي وسياقه الاجتماعي لا يرتبط بالرؤية للعالم، بقدر ما يرتبط بقدرة النص على تقديم العالم الاجتماعي باعتباره حواراً وصراعاً بين مجموع لغات جماعية تظهر في البنيات الدلالية والسردية للتخييل(*).

وفي المنظورين معاً فاللغة هي التي تمنح الأدب تمظهره المجرد ومادته المدركة .

إن دراسة الأدب من زاوية اللغة تحيل إذن على مستويين متضافرين :

1 . يعني الأول منهما بالمستوى الملموس للخطاب من حيث هو تتال قصدي ومنظم للجمل والملفوظات المسندة إلى متكلم ومقام خاصين ، والتي تضمر مقاصد يراد تشكيلها بعيداً عن حدود اللغة الطبيعية أو حتى الإحالية بشكل مباشر ، وتتجاوز العبارة وهي تفترض غياب من تصدر عنه إلى التعبير وهو لا ينهض إلا بالاستناد إلى الذات يعرض مكانتها وقوتها والحاجة إليها[2] . أليست اللغة تمثيلاً لأفق استطاعة الإنسان وعجزه كذلك ؟ .

2 . ويعني الثاني منهما بالانكباب على تحليل الطابع النصي للأدب ، هذا الذي يجسد التشخيص اللغوي أحد مقتضياته المسبقة والضرورية ؛ فعندما تنتفي اللغة المشخصة ينتفي وجود النص ، ويصبح الكلام عندئذ مجرد ظاهرة طبيعية لا تنتمي إلى عالم الرموز[3] .

هذه القضايا وما يناظرها تأخذ صيغة مسلمات عند الحديث عن اللغة في صلتها بالرواية ، هذا الجنس اللفظي بامتياز . وصفة الامتياز هذه ، لا تبررها فكرة الانزياح بوصفها من مقومات اللغة الشعرية ، بل تجد تبريرها في مقوم آخر يقترن بما يمكن أن ندعوه إجمالاً بانفتاح النص الروائي وحريته القصوى تجاه اللغة . ففي مجرى تاريخ القوالب الروائية تقيم ، لغات وأساليب وإجراءات تلفظية تتخذ كلها من جدل التوترات بين الاجتماعي والذاتي ، والواقعي والنصي مداراً لتشخيصاتها واشتغالاتها . ومن هنا إلحاح باختين على أن « كل رواية هي إلى هذا الحد أو ذاك نسق حواري مصنوع من تمثيلات أصناف « الكلام » والأساليب والتصورات الملموسة الملازمة له . الملفوظ في الرواية لا يعبر فقط ولكنه يتخذ هو ذاته

موضوعاً للتعبير »[4] .

لذلك ، فمعرفتنا بالخطاب الروائي ستظل ناقصة ما لم ندرس خصائص الكلام الروائي وتشخيصاته النوعية ، والوسائل اللسانية والأسلوبية التي يتوسل بها الكاتب ليضفي على المواد الما قبل أدبية والغير لفظية طابعاً أدبياً متميزاً . غير أن تنوع القضايا التي يطرحها تناول اللغة الروائية يفرض علينا منهجياً شيئاً من الاختيار والتحديد . فاللغة الروائية مطروقة في هذا السياق من زاوية كونها علامة دالة على الحداثة الروائية ومصدراً لها وأحد عناصرها التكوينية في الآن ذاته . فأية حداثة نقصد ؟ .

بصدد مفهوم الحداثة :

ليست للحداثة دلالة أحادية مطلقة . بمعنى آخر لا يوجد هناك تعريف نموذجي للحداثة يقوم بمثابة مرجع . إنها خلافاً لذلك ، سيروررة تحولات وتجديدات ذات طابع تاريخي ونسبي . وهكذا نلاحظ أن دلالة الحديث انتقلت من مجرد الإحالة على ما يقابل القديم ويرادف الجديد المتسم بقدر من الانتظام في حركة التجديد ، لتصبح منذ القرن 19 حركة ترادف الثورة المتواصلة واللا نهائية ضد شمولية الوجود الحديث ومن أجل إعادة اكتشاف الذات والسخرية منها في الآن ذاته . ومثلما يقول مارشال بيرمان « فمعنى أن نكون محدثين هو أن نجد أنفسنا في مناخ يعدنا بالمغامرة والقوة والبهجة والنماء وتغيير أنفسنا والعالم . في مناخ يهددنا في الوقت نفسه بتدمير كل ما لدينا كل ما نعرفه كل ما نحن عليه » وأن تكون حديثاً هو أن تكون وأن تكون حديثاً هو أن تكون جزءاً من عالم كل ما هو صلب (فيه) يذوب في الهواء »[**] . فمن الإحساس المزدوج بالانتماء إلى عالمين أحدهما يتلاشى والآخر ينهض على أنقاضه ، تبرز نزوعات التحديث والحداثة . هذه النزوعات ولكونها تجربة للذات والآخرين في ارتياد إمكانات الوجود

ومخاطره ، تفقد قيمتها إذا هي لم تتفاعل بحركية المجتمع وصراعاته وتبدلاته المتلاحقة في القيم والأنساق والعلاقات .

وليست الحداثة الأدبية بغريبة عن هذه الأبعاد والدلالات . وقد فهمت الحداثة بالنسبة للأدب ومنذ « دون كيشوت » على الأقل بالنسبة للرواية بكونها حركة أدب يوجد دوماً في حالة بحث عن ذاته وإنزالها منزل تساؤل ، ويجعل مثلما تقول مارت روبير من شكوكه وإيمانه برسالته الخاصة موضوعاً لقصصه وسروده . والأثر الأدبي الحديث هو ذلك الذي يحقق التغير الشكلي الأقصى ويري التوترات الجدلية التي بدونها لا يمكن للشكل أن يصبح متغيراً ولن يكون سوى تكرار للثابت أو اللا متغير . الأثر الأدبي الحديث لا يتصور بدون تدمير شكلي(***) . هذا التدمير هو الذي يهبه علامة الحداثة والتي تموضعه بالتعارض مع آثار أدبية أخرى في النظام التعاقبي للفن . وتعتبر التجربة اللغوية عنصراً مهماً من عناصر الحداثة الأدبية ، حيث أصبحت أشكال التعبير وأساليبه وطرائقه كلها تحت الاختبار مؤدية إلى ما يشبه ثورة الكلمة ، تلك التي تجليها الاستخدامات الجديدة للغة والنظر إلى العمل الفني من حيث هو حوار بين الفن وأداة التعبير الخاصة به .

وباختصار فالحداثة هي هذا الوعي لدى الكتاب والمبدعين والقراء بالحاجة المتواصلة إلى البدائل والإضافات مع ما يرافق ذلك من شك وقلق وخبرة فنية وجمالية كذلك . ومثل هذا التصور يصبح بمثابة بدهية في حالة الرواية فهي :

« بطبيعتها غير قابلة للتقنين . . . إنها جنس يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبداً ، ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها . فمثل هذا النوع لا يمكن إلا أن يغوص عميقاً في نقطة الاتصال المباشر بالواقع المتشكل »[5] .

إن قراءة الرواية المغاربية من زاوية آفاق حداثتها تستهدف البحث في آفاق النمو وفي جوانب التحول فيها ، ما دام المتغير والنسبي هما اللذان يصنعان شكل الرواية وليس الثابت أو المطلق . وتروم فضلاً عن ذلك المساهمة ضمنياً في استشفاف جانب من المنطق للثقافة العربية في هذا الجزء من الوطن العربي الكبير ؛ نقول جانباً لأن الخيال واللغة يكونان بالتأكيد عاملين من عوامل هذا المنطق ، ووسيلة من وسائل التعبير عن التجربة العربية مغاربياً . فالخيال شأنه في ذلك شأن اللغة والسلوك والنظرة إلى الكون له علاقة بالمناخ من جهة ، وبمآسي التجربة التاريخية من جهة ثانية[6] .

نستنتج من ذلك أن مساءلة آفاق الحداثة بالرواية المغاربية من زاوية اشتغالها اللغوي لا ينفصل عن البحث في خصوصيتها وتجريبيتها . فهناك علاقة بين المسألتين قوامها السببية من جانب والتحلي المتبادل من جانب ثان :

فتجديد النظرة إلى اللغة الروائية ، ومحاولة إعادة تنبيرها حتى لا تنقطع عن تيار الحياة ، كلاهما ينهض باعتباره سبباً لتميز الخطاب الروائي وتفرده والصيغ الأسلوبية والإجراءات النصية وسجلات الكلام التي يتم إنجازها فعلياً في مستوى الخطاب بالقياس إلى ماضيه وإلى خطابات نظيرة له ، كل ذلك ينهض بوصفه من أهم تجليات هذا التميز والتفرد ؛ وفي ملتقى هاتين السيرورتين تنبثق الفرضية التي توجد في أصل هذه القراءة وتوجه خطاها ، والتي يمكن صياغتها كالتالي :

خصوصية الخطاب الروائي المغاربي وحداثته من زاوية الاشتغال اللغوي تكمن في أن اللغة تحضر بهذا الخطاب بما هي منبع لتحرر المخيلة من قيود النظرة السلفية والتقليدية للغة ، ومن إيحاءات الحظر والتحريم التي

تقوم حائلاً بين الكلام الأدبي وبين عناصر الدعابة والضحك والبوح وملء البياضات ؛ هذه اللغة تحضر أيضاً بوصفها موضوعاً للتشخيص الأدبي قبل كل شيء . ففي ضوء هذه الخصائص ندرك بوضوح سياق التراجع التدريجي للوظيفة الإحالية للغة ، والاستعاضة عنها بهذا الدفق غير المسيطر عليه أحياناً للوظيفة الشعرية الخاصة .

فالتشخيص الأدبي للغة يأخذ مياسم بحث باللغة وفيها لإغنائها وتطويعها كي تحتضن الأسئلة المتناسلة ، تلك التي يتداخل فيها الذاتي بالجماعي ، والقومي بالكوني ، والتراثي بالحداثي ، والمعيش بالمستعاد ، والتاريخي باليومي ، والواقعي بالعجائبي . هذا البحث يغلب عليه طابع التجريب بوصفه وعياً بأن أشكال التعبير المكرسة روائياً استنفدت إمكاناتها ، وأصبحت من ثمة جديرة بأن توضع موضع تساؤل وتشكيك . طابع التجريب هذا يحيل أيضاً على مختلف الإجهادات التي تفرزها النصوص ضداً على المعيارية ، وتأصيلاً لجنس روائي حواري ، لا تكتسب فيه القوالب المتداولة قيمتها إلا بمقدار ما تخضع للمراجعة وآليات التداخل والتفاعل التي تضفي على الشكل الروائي مرونته المورفولوجية ، وقابليته للتوالد المتجدد . إن التجريب بهذا الأفق يؤلف بين كونه تقويماً لتجارب الكتابة المنجزة وحكماً عليها ، وبين كونه تأسيساً لأشكال لم تكتمل بعد ، لأنها توجد في حالة تماس قوي مع غيرها ومع الحاضر .

لقد بلغ التجريب لدى الكتّاب وبعض النقاد بتونس خلال الستينات والسبعينات درجة من السعة والامتداد تجعل منه حركة نظيرة لما يشبه حركة الطليعة أو النزعة العصرية في الأدب . ومن بين مؤشرات هذا المنحى حدة التمرد المعلن على القوالب والأشكال القائمة ، وما يكتنف الكتابة أحياناً من غموض مبالغ فيه يكاد يتحول إلى ما يشبه الاستيحاء السوريالي دون سياق

مقبول ، وهذا الانغماس المفرط في الدعوة إلى « سلوك طريق ثالثة هي طريق الواقع التونسي ، والمجتمع التونسي ، والتاريخ التونسي ، والمعاصرة التونسية ، والخلق التونسي ، هي طريق التونسة بكل اختصار »[7] ، وعدم التصريح بميثاق الكتابة على ظهر الغلاف ولا على صفحات الافتتاح الداخلية .

في حين ظل التجريب بالجزائر والمغرب ، إلا في حالات جد قليلة[8] ، أقرب إلى أن يكون مرادفاً للنزوع الحداثي في نطاق الوعي بحدود التجريب ذاته . وبعبارة ، فالتجريب في الكتابة الروائية بالجزائر والمغرب لا يحمل بعداً مأزقياً مبالغاً فيه[9] . إنه يقترن بدل ذلك بالرغبة في تأصيل منظور جديد للأدب في علاقته بالواقع وبالايديولوجيا ،منظور يتعامل مع الكتابة من حيث هي قيمة في ذاتها ، ويشكل لذلك نقطة التقاء بين التجريب بوصفه موقفاً وتصوراً ، وبين الاشتغال اللغوي روائياً بوصفه تعبيراً وموضوعاً للتعبير في الآن ذاته .

في سياق هذا الطابع التجريبي العام ، يبرز التشخيص الأسلوبي للغة بما هو عنصر أساسي من عناصر الحداثة في الخطاب الروائي المغاربي وعلامة دالة على خصوصيته .

وهناك ظواهر تجلي ذاك نوجز أهمها فيما يلي :

1 ـ التوظيف الإبداعي لسجلات لغة التداول اليومي والشعبي .

2 ـ البناء التهجيني والبارودي للملفوظ الروائي .

3 ـ الصوغ الذاتي للخطاب بعيداً عن المونولوجية الأحادية الاتجاه .

وفيما يلي تحليل نصي لهذه الظواهر .

1 ـ اتجاه الروايات نحو التقاط اللغات واللهجات والرطانات التي تتفاعل في رحم المجتمع وتتناسل في نسيجه مولدة « لغة أخرى » وهذه

الأخيرة تجسد في تقديري بذور وعي لغوي جديد أخذ في التبلور ، أو تجسد على الأقل بذور تعامل جديد مع اللغة ، فاصطناع الدارجة في التعبير مثلاً أو المرددات الشعبية وأصناف اللغات الجماعية الفئوية أو المهنية أو الجهوية ، هذا الاصطناع لم يعد بالشيء العارض المقترن بحوار الشخصيات المنتخبة تخيلياً من الأوساط الدنيا . ولم يعد يتغيى تحقيق المطابقة ، ولا تجذير الإيهام بواقعية النص من خلال ما يعرف بـ « اللغة الثالثة » مثل هذا التوظيف أصبح يقوم بدور تكويني أسلوبي وتناصي . يتعلق الأمر بـ :

* تحقيق تنويع أسلوبي يتغذى من بلاغة العامي والمأثور واليومي ، ويقع ذلك في الحدود التي يثري بها تنوع الأساليب الموقفَ التعبيري للغة الأم بالنسبة للإبداع . ومثل هذا التلوين يساهم في الصوغ الحواري للنبرات التي تمثل في الواقع تباين المتكلمين بحسب نظام التراتب الذي يندرجون ضمنه ، ويتفاعلون في سياقه سلباً وإيجاباً .

* رصد بعض مستويات التعدد اللغوي التي هي التعبير عما يخترق التشكيلة الاجتماعية من تناقض وتراتب ومفارقة . وإذ تعنى اللغة بالتشخيص الروائي لصورها المتداولة أو « الشعبية » ، فلأن ذلك يتيح للخطاب إمكانية تصوير مناطق الظل من أنماط الوعي في تساكنها وتصارعها وتوترها . فهذه الصور اللغوية تملأ الذاكرة الجماعية ، ومن ثمة فلا يمكن إغفال الأهمية التي لإعادة إبرازها أدبياً ، فعدا قوتها التداولية ، فهي تختزن سجلات كلامية قيمتها التعبيرية والتصويرية لا تنكر .

إن تنشيط الذاكرة الجماعية عبر تشغيل مخزونها اللغوي يساهم ضمن عناصر تشكيلية أخرى في بناء صلة إبداعية مميزة مع ما في الذات ومحيطها من بياضات ، ومع ما في اليومي من حيوية وتدفق وتصدع متباين الأوجه والمظاهر . وهذه بعض الأمثلة :

أ ـ فبنية المثل الدارج الموظفة في رواية « اللاّز » للطاهر وطّار ليست مجرد لازمة قولية غايتها التقطيع والتزيين أو أن « تعكس من بعض الوجوه فلسفة التفكير لدى الشخصيات الروائية »[15] . إن بنية المثل تجرد لغة خطاب البطولة الملحمية من تقريريته ومن زمنيته المباشرة ، وتدفع به إلى نوع من الاستغراق ، بما أن المثل يتخلى عن سياق ولادته ، ويعاد توظيفه بشكل جديد يباعد بينه وبين فكرة المغزى أو العبرة ، ويضفي على الرواية طابعاً أطروحياً وإشكالياً .

ب ـ وفي رواية « لعبة النسيان » لمحمد برادة نلاحظ أن حضور الدارجة المغربية يغطي مساحة لا بأس بها من فضاء النص ، هذا الحضور يتم بشكل متصل أحياناً ومتقطع أو مبثوث بين ثنايا اللغة الأم أحياناً أخرى . غير أن وظيفته الجمالية والتصريف الإبداعي لخصائص الدارجة ومقوماتها لا جدال فيهما . فالطابع الذي تشخص به الدارجة يمتح سماته من لغة الحكاية . فالسرد يقوم على اقتصاد لفظي قوامه الإيجاز والإثارة معاً ، فالجمل قصيرة ، وتقطيعها يخلق حالة تشويق مضاعف ، بفعل بروز نبرة المتكلم وما يدل على خصائصه النطقية ولهجته الاستعلائية تجاه كليمه . هذه الجمل توحي أحياناً بصيغ أسلوبية نمطية ترد في افتتاح الكلام أو عند لحظة تغيير مجراه من قبيل (اسمع أسيدي مولاي) أو باستدراج الحكاية كلها نحو ما يشبه قالب الحكمة والاعتبار في خاتمة الكلام « تيخص الواحد يعرف يخدم عقلوا أسيدي مولاي . . . » أو باصطناع تقنية التضمين حيث يدرج السارد في صلب الكلام حكاية من الماضي البعيد ينير بها واقعة من الماضي القريب المسترجع (المنامة المنسوبة لعلي بن طالب عن حوار حلمي له مع الرسول عن القرن الرابع عشر هـ) . وفي جميع الأحوال يبدو التشخيص اللغوي الدارج حريصاً على إثارة انفعالات المخاطب المتخيل والمفترض وإشباع فضوله وحاجته إلى الالتذاذ بما يسمع .

إن الدارجة في سياق هذا النص تخلق تموجاً في التشخيص اللغوي قوي الدلالة . وهي بذلك بمثابة عنصر إضاءة متفرداً للذاكرة الشعبية ولصور اختزانها للحدث وتفاعلها معه وتنبيره روائياً بعد ذلك . وتتأرجح صور هذا التنبير في « لعبة النسيان » بين اصطناع القصص تعبيراً عن بطولة وهمية متوخاة ، وضداً على ضعف قسري واقع ، وهو ما يشي الكلام بنغمة يأس متولدة عن النظر إلى تقدم الزمن بوصفه تقهقراً (كلام شخصية سي ابراهيم) ، واستعمال اللهجة السوقية المبتذلة بما تقوم عليه من سباب وشتم عاريين من كل مواضعة ، ضداً أو تعويضاً عن دونية اضطرارية لواقع عنيف ومهين (كلام البغايا) ، والميل إلى الدعابة والمرح المشبعين بالتلقائية والمهابة معاً (كلام للا الغالية الأم تجاه نساء البيت وولدانه) .

ج ـ وتتميز رواية « ما تبقى من سيرة لخضر حمروش » لواسيني الأعرج باشتغالها البالغ على المرددات الشعبية ومايقـترن بها من أجواء التجمهر والاحتفال من قبيل الأغاني ووشوشات المتسامرين وإنشادات الأعراس والمواسم . مختلف هذه الصور توجه الأسلوب تركيباً ومعنى نحو البوح بما في الأعماق من انكسار وتشوه وتوق صميم إلى الانعتاق و « الخروج » من دائرة العطب والعجز :

« واه . . . يا واه . . . أنا يا مي . . .
دير لجام ، باش نربط فمي . . .
واه . . . يا واه . . .
راني فنيت . . . راني فنيت . . .
باغي نهدر . . . باغي نهدر» (ص 9) .

« دقة تابعة دقة . . . وشكون يحد الباس ؟] لا تلومونا في الغربة يا هذا الناس . . .

لا تلومونا في الغربة . . . » (ص : 120 ـ 121) .

« قولوا لحبابي ارجعوا . . . ونديز جلسة وتكون أصلها شاوية » ـ

« بركات يا الشيخ . . . بركات . . . التبريحة من عند سراقة العنب . . . عرمة السميد للا الروخا . . . وفي خاطرك يا عيسى القط . . . والرقصة معاها مدفوعة . . . خمسون ديناراً للشيوخ ، ربي يخلف »(ص 176) .

في هذه المقاطع وأشباهها ثلاث ظواهر تستأثر بانتباهنا وهي :

* قابلية الكلام الدارج للاشتغال المجازي انطلاقاً من صور البلاغة العربية . فبنية الملفوظات تقوم على المزج بين الإخبار والإنشاء المصرفين بعيداً عن مقتضى ظاهر الكلام ، وتستعير لذلك صيغ التوجع والتحسر ، والاستفهام الإنكاري ، والنهي الاستعبادي ، والأمر والنداء الإغرائيين ، وتتوسل بذلك للتأشير على وحدة المتكلم وذوبانه في كلامه النحيبي المنحى والإنشادي أو الصراخي الأداء .

* تقطيع الجمل وفق نظام تلفظي شبيه بالازدواج ، فالملفوظات في تتاليها تنبني على التكرار والتجنيس والتلاعب بأدوات الوصل والفصل البلاغيين . هذا التقطيع يضفي على الكلام سمات حوار داخلي ، لكنه مقول بصوت عال وفيما يشبه موكباً إنشادياً ينذر بفاجعة ما ، أو يتوق إليها .

* حضور عناصر خطابية غير لفظية تندرج في صلب المقاطع أعلاه وتصاحبها وتتممها ، والسارد هو من يقوم بتلفيظها والتأشير عليها في مطلع الكلام أو في ثناياه . وهكذا ، وربما بسبب ذلك ، ينتظم المتلقي المتخيل والمتكلم وخطابه في سياق الدائرة نفسها ، دائرة الاحتفال الطقوسي المقام فوق شفا هاوية غير منظورة ، لكن الكلام المغنى أو المنادى به ، وصداه الذي يتردد خارج حلبة الرقص ، وانحباس الأنفاس وتوجسها من غموض نهاية المشهد ،كل ذلك يوحي تصويرياً بأن الفضاء بالفعل ، يوجد فوق

شفير الهاوية إن لم يكن قيد السقوط .

هذه الظواهر متضافرة تكشف عما يميز المرددات الشعبية الموظفة روائياً من بوح . إنها ميزة تضاعف من النبرة الذاتية للكلام وتقوي توجهه الشعري . هذا التوجه يستعير معجمه وإيقاعه من سجل الخطاب الانفعالي المقدم هنا في شكل انفجارات تلفظية ومشهدية . فنحن إذن بصدد لغة شبه طقوسية في أنينها وتموجها وتبدل نغماتها ، وسعيها كلا نحو « التطهير الداخلي » ، ونحو اختزال الذات في الكلام والرقص معاً ، أو في تحويل الأغاني والمرددات إلى نفوس وذوات قائمة الوجود .

د ـ وفي رواية «الغـريق» لعبدالله العروي تستعمل الدارجة بشكل مغاير وظيفة وقالباً ومعنى . فهي تضطلع ، إلى جانب وظيفتها التناصية ، بتأكيد ارتباط الرواية بالحياة اليومية ، ومن هنا تمتزج باللغة الأم وتأتي مواكبة لها بطريقة خطية تارة وبتقاطع معها تارة أخرى . وفي سياق تأكيد هذا الارتباط تعمل الملفوظات ذات البنية العامية على تعيين صور المتكلمين عن بعضهم البعض وأوضاعهم تجاه الخطاب أو موضوعه : « والله صدفة عجيبة . أنا أبحث على كيف نجمع أولاد البليدة ، وأنتَ لقيت الوسيلة . . . قدرة ربانية . تعمر يا فقيه تعمر . . . هذا يوم ضاوي ، يوم جمع الحطب » (38) .

« ـ كيف حالك أميمتي ؟

ـ الحمد لله . رنا نعدي مع الأيام : (. . .)

ـ والأخبار ؟

ـ من عندي يا وليدي .

ـ ردوا لي حوايجي كلها . . . قالوا القضية هي هي . . . ما عندهم شيء به يقبطوا ولا شي عليه يطلقوا .

قالوا : احنا أطلقنا الكل ولكن القضية تبقى مفتوحة لا بد ، ما زال عندنا شك .

ـ وليدي وحده عندهم فيه شك .

ـ قالوا : لازم نتحفظ بواحد . . . هو الراس .

ـ إيه المسطر مسطر .

ـ قالوا : المخرج معروف . يعمل بحال الناس ويتوسل . عنده عايلة . . . أم عجوز وطفل صغير . (. . .)

قالت أم شعيب وكأنها تتابع كلامها هي : ـ جاني الوكيل ومشيت معه عند وليدي وكلمته ورغبته . جوابه هو هو ما تغير . الغابر أحسن من الظاهر في هذا الوقت . أنسوني . فايق وحده فكروا فيه » (ص 362 ـ 363) .

في المقطعين معاً اتجاه واضح نحو تفصيح الدارجة أو بالأحرى نحو التقريب بينها وبين الفصحى ، وسواء في ذلك الخصائص النطقية ، أو وسائل الأداء ، أو القابلية لعلامات الإعراب وعدمها في الآن ذاته . وعملية التفصيح هاته تؤثر باروديا على الدارجة إذ يتم تحويلها في مستوى المعجم والتركيب لتؤدي محتوى عالماً مستمداً من تفكير إشكالي مبني على حصيلة ثقافية عميقة وتجربة حياتية غنية :

فـ « أنا » في المقطع الأول ، لا يكتمل ولا يدرك هويته بما هو ذات إلا بتواصله مع « أنت » في تألق حضوره واستعداده للتبادل الحواري الذي يوجد في أصل أي بحث ممكن عن هوية يراد استعادتها وصياغتها من جديد . وبعبارة ، فالسؤال الذي يشغل بال المتكلم (كيفية جمع شمل أهل البلد) ، يجد جوابه على لسان المخاطب (تأسيس جمعية لإحياء الرياضة بالصديقية) .

والبراءة والقدرية اللتان تبدو عليهما أفكار الأم ومشاعرها تجاه ولدها المعتقل بدون سبب معروف ، تقابلهما المساومة والاستدراج نحو التسليم بخطيئة لم ترتكب المميزان لتفكير رجال السلطة المحكومين بذهنية الملفات الأمنية التي لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد . وضداً على هذين الصنفين من التفكير يشهر سرحان ضمنياً حكمته عن أن الإحساس بالظلم يدفع بصاحبه إلى التصلب في الرأي والتشدد في الموقف مهما تكن المراهنة على نفاذ صبره ، ويستعيد شعيب الثنائية الصوفية المعروفة عن الظاهر والباطن لما تحيل عيه من توق الإنسان في لحظة ما إلى أن يحيا في حالة كمون في انتظار ولادة جديدة .

إن توظيف الدارجة في «الغريق» يساق أيضاً مساقاً حكائياً . فهو توظيف يراعي بحرص شديد الجوانب الإصاتية والإشارات النطقية ، ويعتمد بشكل متواتر على ما يميز الدارجة من تركيز وجنوح متعمد نحو التلميح : فالجمل جد قصيرة ، وتوجد مختزلة في مستوى التركيب إلى الحد الأدنى الذي يجعلها مفيدة بالمعنى النحوي ، والضمير يمثل العمود الفقري في كل ملفوظ ، فهو لذلك يعتبر مظهراً آخر لبلاغة الإيجاز والتلميح ، وهو قبل ذلك مكون أساسي في لغة التداول اليومي . وما يثير الانتباه بخاصة هذا الحضور المميز لضمير الغائب في إحالته على الذي يملك القوة والنفوذ . فمثل هذا الاستعمال شائع في الأوساط الشعبية بالمغرب أثناء الحديث عن السلطة أو رموزها ، فلا أحد يستشعر في نفسه الحاجة إلى الاستفسار عما يحيل عليه هو أو هم أو واو الجماعة في الفعل الماضي ، لما يقوم بين المتكلم والمستمع من سنن تواصلي قلما يخطىء فهم المقصود في مثل هذا السياق . وعلامات الوقف لها أيضاً بحكم دقة استعمالها ، دور هام في بنية الملفوظات وعلاقتها الدلالية . إنها تزيل الالتباس الوارد في مثل هذه الصيغ ذات

التركيب الموجز والممعنة في الاشتغال على الضمير.

وبين هذا وذاك يبدو الكلام مدموغاً بنبرة من يصدر عنه ووضعية تلفظه: فنبرة الابتهاج والإحساس بالظفر المهيمنة في المقطع الأول وهو خاتمة الفصل الأول من الرواية مبعثها روح المبادرة التي ألفت بين شخصيتي أغرام وشعيب، في حين تقترن نبرة الحزم والإحساس بالحاجة إلى الغبور والانزواء المميزة لفقرات من المقطع الثاني وهو من الصفحات الأخيرة من الرواية، هذه النبرة مبعثها ما آلت إليه المبادرة من فشل وإجهاض بعد أن «حُل الفريق وحُرِّم اللعب خمدت النار وعاد السكون همدت الأرض واستقر الكون لن أخاطب ذات الأسمين لن أتكلف بفايق. ترجج به الفراش كحشية مطاط طفت على وجه البحر في صهد صيف جاء بعد شتاء ممطر» (ص 367)، وتقف لهجة اللزوم والنفوذ المقترنة بضمير الغائب المحيل على رجال السلطة حائلاً ومبرراً في الوقت ذاته لما يميز لهجة سرحان من هدوء و«تعقل» ومواساة تجاه الأم في لهجتها المنكسرة والمشبعة حزناً وحنيناً.

مجمل هذه الصور الشخصية تضفي على استعمال الدارجة بالرواية ملامح تصله بسجل الخطاب التقويمي الذي بمقدار ما يقوي ذاتية الكلام بمقدار ما يساهم في إلقاء ضوء جديد على اللغة نفسها. والعنصران معاً ينتشلان هذا الاستعمال من قيود النظرة السلفية للغة، ومن قيود ما يعرف بـ «اللغة الثالثة» التي كثيراً ما انتقدها عبدالله العروي، وذهب إلى القول بأن استعمالها لن يؤدي إلى أية نتجية سوى الحيلولة دون استمرارية مقروئية النص الروائي(11).

بينما تختار عروسية النالوتي وجهة أخرى لتوظيف الدارجة على قلتها برواية مراتيج. فالدارجة تستعمل هنا بوصفها أقدر من غيرها على التعبير

عن الهموم اليومية وألصق بالآتي الذي لا ضرورة لأن تختزنه الذاكرة ، ومع ذلك فهذا الاستعمال لا يخلو من سخرية أساسها المفارقة بين تفكير عملي يريد تحصيل حاجة مستعجلة (السكن لإتمام الزواج) وتفكير نظري ومجرد يربط حل كل جزئية مهما صغرت بقضايا كبرى وكونية : « يا بشير لو كان شفت ألبانيا والصين . . . أو . . . فيصرخ في وجهي بفظاظة : يزي يزي مختار ! . . . يزي عيش خويا . . . أنا نحكيلك خوك مغصور تلوج على سكني وأنت تقول بعد مائة سنة كان حب يجي العدالة الاجتماعية تحل لي مشاكلي . . . توه هذا كلام يا مختار؟ » (ص 10) .

هذه الأمثلة تبرز وجود منحى جديد في العلاقة بين الرواية بوصفها جنساً أدبياً « راقياً » ومركباً ، وبين سجلات لغة التداول اليومي والشعبي بوصفها تنتمي إلى عوالم « الهامش » . فعلاقة التعالي يستعاض عنها هنا بالتنشيط الإبداعي لهذه السجلات . وعنصر المطابقة الواقعية يستبدل بالتأصيل الجمالي لهذه « اللغات » الفاقدة لسلطة الكتابة . هذا التأصيل يمثل أحد المسالك الضرورية لإغناء العربية الفصحى ، اللغة الأم للإبداع ، ولتأكيد قدرتها وحاجتها إلى الانفتاح على ما يجاورها من لغيات ، وإعادة تنبيرها بما يتيح لهما معاً إمكانية أعمق للتجديد والتطور والمواكبة . غير أن الوجهة العامة لهذا التأصيل بعيدة عن أن تكون هي « تفتيت » مركزية اللغة الأم بطبيعة الحال . . بدل ذلك يقتصر الأمر على البعد التناصي الذي يخصب شكل الرواية ويعيد النظر فيما يبلوره من منظورات بصدد اللغة والكتابة قبل كل شيء . وهنا يكمن التجلي الأول لخصوصية الرواية المغاربية من زاوية التشخيص اللغوي ، وهو ما يدفعنا إلى طرح باقي التجليات ومنها :

2 ـ اهتمام الروايات بتهجين جسمها النصي بمقامات تلفظية متباينة

ومتعارضة أحياناً ، وبارودية نقدية في الغالب . هذا التهجين يساهم في تكسير أحادية الملفوظة ويحد من « نقاء » الشكل الروائي ومعياريته . فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفترض حواراً جديداً بصدد مسألة التجنس وما يرتبط بها من وعي الكاتب وشروط إدراكه لقضايا التركيب الأدبي ومقولاته الجمالية . مثل هذا الوعي يندرج في صميم الفعل الثقافي المتميز : فعل تحقيق الجدل الخلاق بين مبررات تقويض أشكال تقليدية ومكرسة ، وبين الرغبة المشروعة في توليد أشكال روائية محولة ومعدلة بانتظام ، بين ذاكرة الجنس الأدبي وسيرورته التاريخية ، وبين حاضره غير المكتمل والموجود في حالة صيرورة تجاه القيود الشكلية والتيمية التي تفرضها لغة هذا الحاضر بالذات ، طبيعية كانت أم اصطناعية . وعبر مواربات هذا الجدل ندرك بوضوح خطاب المؤلف عن إبداعه وعن صورة الكتابة والتأليف الأدبيين لديه ، وندرك أيضاً عمليات التداخل النصي في حوارهما الذي يتجاذبه التنافس والتعالق والتناقض أحياناً والتكامل في الغالب .

لقد أمسى النقد الذاتي للخطاب ظاهرة ملحوظة ما فتىء حضورها يتسع ، ودورها التكويني يزداد أهمية في نصوص الرواية المغاربية . فالكتابة في روايتي « ن » لهشام القروي ، و« لعبة النسيان » لمحمد برادة تجادل آلياتها ، وتجعل من الحوار بصدد الإجراءات السردية والعلاقة الممكنة بين الرواية وبين الحقيقة والوهم والتخيل خاصية تميز إبداعهما الروائي . وذلك هو ما يسوغ إدراج شخصية المؤلف داخل بنية النص حيث تجادلها باقي الشخصيات الروائية . وتأخذ هذه المجادلة صيغة مكاشفة تزيل « القناع » عما يعتبر في المنظور الكلاسيكي من خبايا الإبداع الأدبي والأسرار الموقوفة على « عبقرية » الأديب . إن الكتابة من زاوية نقدها لذاتها تنفصل عن هذا

المنحى «الغـريق» إذ تسود بياضاتها حروفاً تضيء ذاتها من الداخل .

وفي « الفريق » يخصص عبدالله العروي الفصل الثاني عشر من الرواية ليثير بشكل قصصي أخّاذ ، نقاشاً مفصلاً عن الكتابة ، لكن من زاوية أزمتها . والملامح التي يتم التركيز عليها لمساءلة أزمة الكتابة هاته ، تهم انقطاع الكاتب ولا استمراريته ، أو غياب الموضوع الروائي وفقدانه ، أو تكراريته ودورانه على نفسه بطريقة تراكمية تجعل منه « كوكتيلاً » عجيباً تتلاقى فيه اللمسة الواقعية بأخرى رومانسية ، بثالثة انتهائية وتتدافع فيه الدمعة والابتسامة والغضب . إن المؤلف يطرح ضمنياً عبر مواربات هذا النقاش المطول ، الحاجة إلى شكل جديد للكتابة القصصية والرواية . فأبطال هذا النقاش كتاب ومبدعون متخيلون يجمع بينهم الانتماء إلى البحر الأبيض المتوسط ، ويوحدهم التفكير في الكتابة بما هي « سلطان منهار » وتستضيفهم مأدبة بأحد مطاعم طنجة ، والخيط الناظم لما يرد على ألسنتهم من تعليقات وإشارات متبادلة ، هي التلميح إلى ما يدعوه عبدالله العروي في سياق آخر « رواية الشعور » التي هي البديل الممكن الذي يظل موجوداً بعد أن « انتهت روايات الحركة والمغامرات والوعي والواقع والتاريخ » . مدار الكتابة من خلال هذا الشكل هو « البحث عن النغمة » وما يبررها هو التعبير عن شيء لا يمكن « التعبير عنه بالتحليل العقلاني » . وفي حوار سابق على الرواية أوضح العروي أن رواية الشعور هي التي تعنى بقضايا التعبير من قبيل الحبكة والشخصيات وأكثر من ذلك وربما قبل ذلك تعني بقضايا اللغة . « فالقصاص الذي لا يهتم باللغة ليس قصاصاً . قضية اللغة أساسية (. . .) فاللغة هي المعطى ، هي عالم الفنان »[12] .

ويحرص الطاهر وطار على الإطار الكلاسيكي ليقدم مثل هذا التصور عن الكتابة الروائية . فهو يختار خطاب المقدمات ليسائل بأسلوب مباشر في

ضوء علاقتها بالشكل وبالسيرورة الزمنية للكاتب ، وللحركة الاجتماعية التي هو عضو فيها . وفي ضوء ذلك يصوغ وجهة نظره بصدد « اشتراطات » الكتابة وصلتها بالحقبة الزمنية وبمادة التأليف المتخيلة . ذلك شأن المؤلف في « اللاز » و« الزلزال » و« تجربة في العشق » .

أما التداخل النصي فيستأثر بمساحة واسعة من فضاء النص الروائي المغاربي . إنه يأخذ صوراً مختلفة كلها توحي بوجود فهم جديد للنص الروائي وبالموقع الذي يشغله المكون اللغوي في سياق هذا الفهم . فمحمود المسعدي في « حدث أبو هريرة قال . . . » يستعير من الحديث والخبر بوصفهما أقدم أشكال السرد التراثي قالباً تعبيرياً يستهدف بلورة طريقة في السرد تقف على الضد من طرائق السرد الغربية وتسعى لتأصيل موقف معارض لتيار التغريب . ومن خلال هذا القالب يفسح المؤلف المجال أمام اللغة الروائية لتأخذ بعداً تأملياً صوفياً وشعرياً مغرقاً في القدم ومعبراً في الآن ذاته عن دلالات الشعور والفكر الحديثين .

غير أن هذه الصيغة في توظيف السرد التراثي تظل في طابعها العام خاضعة لمقتضيات الكتابة الإسنادية التي ينتمي إليها الحديث اصطلاحاً وتاريخاً . وبسبب ذلك يقع هذا النص في مفارقة تعوقه عن أن يكون تجاوزياً في محاورته للتراث السردي[13] . فالنص وإن كان مشدوداً إلى عالمين ومتوتراً بين ثقافتين ، والقالب الأدبي وإن كان فاقداً لنقاوته التراثية ، فهما معاً يشتغلان جمالياً انطلاقاً من تصور قوامه أن ليس هناك في نظر المؤلف « أطرف من جدة القديم »[14] .

وما يفضل لمثل هذا التوظيف هو قيمته التاريخية من حيث إنه يدشن منحى جديداً في الكتابة يتيح للغة الروائية أفقاً تجريبياً وذاتياً كان له شأنه بالنسبة لوضع الكتابة السردية في نهاية الثلاثينات وبالنسبة للمجهد التحديثي

لأدباء الطليعة بتونس خلال الستينات وبداية السبعينات ، وأفكر بالأساس في رواية « الإنسان الصفر » لعز الدين المدني .

ففي هذا النص وما تلاه من أشباه تتخذ الكتابة من تفجير القوالب القصصية التقليدية والبحث عن إعادة صياغة تماسكها النصي ، وفي ضوء ذلك تعبر الذات عن نفسها أو بالأحرى تبحث عنها من خلال عالم اللغة والأشياء . وفي مجرى هذا البحث يصبح الأسلوب مبنياً على أساس التداخل ، وهكذا تتشابك عناصر لفظية بأخرى غير لفظية ، وتتجاور الملفوظات بالرسوم والجداول ، وتقطيع الجمل ونظام تتاليها بالأطر والأشكال الهندسية ، وتتناظر علامات الوقف والعنونة التي تستلهم الخط والرسم القرآنيين بما يشبه بنية التأليف المزدوجة التي تجمع بين المتن والحاشية .

إن التشخيص اللغوي بما يقوم عليه من تعالقات أسلوبية وإلحاح في طلب الصور والرموز وزخارف الكلام ، كل ذلك يصل في « الإنسان الصفر » درجة من التشبع ، يبدو معها هذا التشخيص كما لو أنه يستنفذ طاقته وهو لا يزال بعد في بداية انطلاقه . من هنا يأتي ذلك الطابع المأزقي الذي يميز هذا المنحى التجريبي في الكتابة . فهاجس البحث والمغايرة يصطدم بهوس الأسلبة والمغامرة الشكلية . وهذا الهوس يصدر في الغالب عن تحفيزات إيديولوجية مفرطة . يتعلق الأمر إذن بفصاء تناصي مونولوجي . والحالة هذه ، فالخطاب المحاكى يشتغل بوصفه سلطة تعوق الخطاب المحاكي عن أن ينفي الأول ، وعن أن يبطل تأثيراته السلبية .

إلا أن أهمية هذا النص ومجمل التيار الذي تبلور من حوله تكمن بالذات في وضعه المأزقي . فالجيل اللاحق من الكتاب سيبني حضوره الأدبي على أساس الوعي بما يفترضه هذا الوضع من تساؤل ومراجعة بحثاً عن

كتابة تحولية ذات أفق تجاوزي . وتقدم رواية الثمانينات مثالاً لهذا الاتجاه .

فالتعالقات النصية والأسلوبية في روايتي « النفير والقيامة » لفرج الحوار و « مدونة الاعترافات والأسرار » لـ بوجاه صلاح الدين تتميز بصبغتها الحوارية وبتوجهها الساخر . وبينما يستعير الحوار أسلوب الترتيل والتوغل في أعماق الكلام المعتق ذي الإيحاءات القرآنية والشعرية ، يستعير بوجاه قالب اللغة التراثية الكلاسيكية وبخاصة قوالب فني الخبر والترسل ونثر المعري . وفي الحالتين معاً هناك تناول بارودي للصور اللغوية التي تتم محاكاتها . ويتحقق ذلك عن طريق تحويل اتجاه مضمون الرسالة و « تشويهها » من خلال اللعب بالكلمات وإحالاتها وإضفاء الصبغة النقدية عليها .

والصورة ذاتها نلاحظها بشكل شذري في روايتي « عين الفرس » لـ الميلودي شغموم و « أحلام بقرة » لمحمد الهرادي . ففيها يستعير شغموم قالب خطب الجمعة والرسائل الديوانية ، يستعير الهرادي بعض مقومات الأسلوب القرآني ويحاكيها لفظياً بطريقة بارودية . وفي الأسلوبين معاً يحتفظ القالب الروائي الجديد بسابقه ، فينتقده من الداخل ويفرغه من وظيفته المعهودة ويمكنه من تمرير خطاب جديد يكسر وثوقية اللغة ورتابة إيقاعها .

ونفس الظاهرة نجدها بشكل تفاعلي في « نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري » لواسيني الأعرج . فالرواية تقيم تعالقاً نصياً متعدد المستويات مع سيرة أو تغريبة بني هلال ابتداء بالعنوان ، ومروراً بأسماء الأعلام والاقتباسات النصية ، وانتهاء بالخطاب الواصف الذي يضع كل ذلك موضع نقد ومعارضة يساهمان في توليد شكل روائي جديد على أنقاض شكل السيرة القديمة .

إن العلاقة بين هذه القوالب والأساليب المتغايرة والمتساكنة داخل

النص الواحد تتسم بالتوتر . وإذ يكرر الخطاب الجديد خطاباً سابقاً عليه فلكي ينفيه باروديا ، ناسجاً عبر ذلك نصاً معارضاً للأول ومتجاوزاً له في الآن ذاته . وإذا كان الوضع الشذري أو التفاعلي لعلاقتي التوتر والنفي يجعل من محاورة التراث السردي أحد الإمكانات المتاحة للخطاب وللتشخيص اللغوي كي يتجاوزا ذاتيهما ، فإن الوضع المهيمن لتلك العلاقة قد يفضي بهذا الحوار أحياناً إلى أن يصبح بدون مخرج . فحدة الإحساس بتصدعات الهوية وانفلاتات الذاكرة وما يكتنفها من حنين وإيغال في الذاتية واستنهاض « للبدايات » ، قد تتحول إلى عائق للنص ولغته عن التماس القوي بالحاضر الذي هو قيد التشكل ، وتمسي معاصرتها لذلك في حالة تهديد .

وينهض المكون الاستشهادي بوصفه أحد تجليات التناص أو بالأحرى أحد عناصره الأكثر فعالية في دعم الإيهام المرجعي وتنشيط اللغة الجماعية والفردية بالرواية المغاربية . ويستوقفنا من ذلك بالخصوص ما يتصل بالإحالات الشعرية تصريحاً أو تضميناً ، وبحكايا الطفولة ومرويات الجدة ، وبالترميزات التي تنتج عن إعادة توظيف أعلام أو مؤلفات أدبية أو وقائع وشخصيات تراثية أو تاريخية . ففي « أعمدة الجنون السبعة » لهشام القروي تتوالى التضمينات التي تستعير أقباساً من شعر أراغون والسياب ودرويش . وفي « النفير والقيامة » ينحت فرج الحوار تراتيله في مفتتح الرواية ويصوغها على منوال نشيد الشاعر الفرنسي سان جورج بيرس . وفي « مراتيج » تستحضر عروسية النالوتي على لسان الشخصية الرئيسية بالرواية بعض حكايا الطفولة وبقاياها الموشومة بالذاكرة منذ أن رددت الجدة أصداءها على مسامع الطفل وهو لا يزال بعد في بداية دهشته ورعبه مما في الكون من ألغاز وأسرار شبحية . إن مثل هذا الحفر في الذكريات السحيقة يمثل نوعاً من

العزاء التصويري « تتسلى » به الشخصية الروائية في أزمتها تجاه سديمية الواقع الآني (آن السرد والاستعادة) ، واستعصائه على الإدراك بل وكبر حجمه بالنسبة لوضع البطل ووجهة نظره . وفي ذلك تشييد لعلاقة جمالية جديدة مع المتخيل الطفولي وصورته اللغوية الكامنة .

وفي « اللاز » و « عرس بغل » للطاهر وطار تتوالى الإشارات والصور التي تحيل على الواقع والأعلام التراثية والأدبية . هذه الإحالة تلعب دور المرآة بالنسبة للشخصية الروائية تجاه المأزق الذي توجد فيه ، ودور البلاغة بالنسبة للشخصية الروائية تجاه حاجته إلى الترميز وما يلون ذلك من ظلال وإيحاءات تنبع من علاقات التناظر والتماثل :

فالإحالة في « عرس بغل » على القرامطة وخلفاء بني العباس وغلمانهم وخولة أخت سيف الدولة والمتنبي وغير هؤلاء تنهض بوصفها تشخيصاً أدبياً لما يميز بحث الحاج كيان عن ذاته من طابع مأزقي حاد : « ترى من أكون اليوم . المتنبي ، أو حمدان قرمط ، وزكرويه الدنداني ، أو أحد خلفاء بني عباس أو أحد غلمانهم أو قوادهم » (ص 5) . ولعل التناقض الذي تحياه الشخصية الروائية بين مظهريها الخارجي والداخلي وبين الممكن وتحقيقه هو العنصر الذي يجلي هذا المأزق . فالحاج كيان ممزق في هويته ومحكوم بدينامية عدم التطابق بين أناه وبينها وبين المحيط . فقد تحول من فقيه زيتوني وداعية لإقامة العدل وباحث عن كينونته الضائعة بين الرموز والدلالات والوقائع ، تحول من ذلك إلى هزي بالماخور وأحد زبنائه و « حراسه » . فقد أصابه التشييء وفقدان المعنى وصار لذلك أصغر من إنسانيته . والتوظيف الرمزي لأعلام الأدب والتاريخ والدعوة يخلق « مفارقة » ساخرة تخص الرواية الواقعية الرمزية ، وتؤشر على بعد جديد للحساسية الروائية يعدل موقف المتلقي « المرهق » بروايات موضوعاتها لا تكاد تتجاوز أدلوجة الشهيد

وحرب التحرير .

إن عنصري المفارقة الساخرة في « عرس بغل » ، والمفجع الملحمي في « اللاز » كلاهما أصبغ على الكلام الروائي توجهاً تصويرياً وشعرياً ورمزياً بالغ الخصوصية . هذا التوجه يجعل من المكون الاستشهادي عنصراً بانياً للشكل والدلالة ومرهصاً برواية مغايرة .

ويستعير مصطفى المدايني في روايته « الرحيل إلى الزمن الدامي » بعض أعلام الفكر والأدب ويتخذ منهم رموزاً لقراءة الحاضر . فزكرويه الفقيه والداعية القرمطي المتوفي حوالي 295 هـ ، يعاد توظيفه روائياً بوصفه « توقاً إلى الأفضل » وتضفى عليه لذلك صفة الأسطورة التي تستدعي التحقق والبحث . ومن هنا يصبح زكرويه بمثابة البطل النموذجي لشخصيتي عدلي وريم بطلي الرواية المستلهمين من الحاضر المعيش . وإذ يبحث البطلان عن إضفاء طابع الحقيقة والواقع على المثال الرمزي ، فإنما يؤصلان بذلك بحثاً عن هوية مفتقدة ما فتىء يؤرق الجيل الجديد من الكتّاب بتونس . وفي مقابل هذه الإحالة ذات المرجعية العربية نعثر على استعارة أخرى ذات مرجعية أوروبية . يتعلق الأمر بالإحالة على دانتي في رحلته الشاقة بحثاً عن استجلاء الأبعاد . ومن دون شك فإن النهاية الإيجابية لرحلة دانتي في « الكوميديا الإلهية » ، وما يقتضيه البحث عن الهوية من توازن متوازن بين الشرق والغرب فيهما ما يغري بهذا الاستيحاء الأدبي البليغ . إن العودة إلى الماضي وقراءة الحاضر من خلاله في ضوء التمثيل الرمزي ، ينهضان بمثابة معادل موضوعي للمسافة التي تفصل جيل مصطفى المدايني وهو من مواليد 1951 عن الحركة الوطنية إن لم نقل معادلاً لاهتزاز صورة هذه الحركة وشحوب قدرتها الرمزية .

فالمكون الاستشهادي يلعب عدا دوره التناصي دور المرآة التي تعكس

انشطار الشخصية الروائية بين ماض مفقود وحاضر غير ممتلك .

يتضح من الأمثلة السابقة أن التهجين الكلامي والنصي بالرواية المغاربية يشتغل على محورين ، يهيمن في الأول منهما نقد الخطاب لذاته وانفتاحه على بنيات وقوالب تلفظية يستوعبها حوارياً ، وهي الظاهرة البارزة في نصوص هذا الخطاب بالمغرب وإلى حد ما بتونس ، وينشغل الثاني بمحاكاة التراث السردي واللغوي والرمزي محاكاة بارودية من خلال المكون الاستشهادي بالنسبة للرواية الجزائرية ، ومن خلال الاستعارة القالبية بالنسبة للرواية التونسية . وفي مختلف هذه الصور يسعى الكتّاب إلى تكسير أحادية الملفوظ الروائي ، والاستعاضة عنها بصوغ حواري ذي أفق تحولي مبنى ومعنى . إنه أفق تلتف فيه الكتابة الروائية حول ذاتها ، وتتخلى اللغة عن مظهرها التواصلي لتصبح واقعة أدبية في ذاتها على حد تعبير جون فونطين .

3 ـ الصوغ الذاتي للخطاب بعيداً عن المونولجية الأحادية الاتجاه . يتعلق الأمر بخطاب يصدر عن سارد ذاتي غير أنه يشخّص طويته بصيغة التعدد . هذا التعالق بين الذاتية والتعدد أو بين الطوية والعالم الخارجي يحول مجرى الكلام ذي البناء المونولوجي في الظاهر باعتبار وجهة القوالب المهيمنة في النص ، ليجعل منه فعلاً للتواصل والدلالة بانياً لحقول تلفظية متعددةومبنينا بها في الآن ذاته . وهناك عدة ظواهر تفسر ذلك وتجليه ، منها :

* عودة الكتاب إلى استيحاء سيرهم الذاتية . وهم إذ يستعيدون لحظات من ماضيهم قد تمتد إلى ما قبل تاريخ تشكل أناهم الراشدة ، فهم لا يبنون وقائع بقدر ما يصوغون تخيلات تعيد الاعتبار جمالياً لمناطق الظل في الكينونة وهي في حالة سيرورة وتأرجح وانجذاب ، (لعبة النسيان ، دليل

العنفوان ، مراتيج) ، ويتسع هذا الاستيحاء أحياناً ليستوعب امتداد الوسط في الذات التي تبنين من جديد ، وبأسلوب غير مباشر ومونولوجي تارة لا يخلو من حزن ومرارة ، شظايا ذلك الوسط وبقاياه المتلاشية في تجاويف الذاكرة ، (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) .

* الاشتغال في مستوى الموضوع على تيمة المزدوج أو الموت أو الهذيان . فهناك من جانب توظيف لشخصية المعتوه الذي يتحدث لغة ملغزة وموحية ، ويقرأ الطالع ، ويرى الغيب وذلك من مثل شخصية الدرويش في رواية « الجازية والدراويش » لعبد الحميد بن هدوقة ، والدرويش القرقوري في « الرحيل إلى الزمن الدامي » لمصطفى المدايني والمهدرش في « مراتيج » لعروسية النالوتي . وهناك من جانب ثان استحياء لتيمتي الموت والهذيان معاً[15] ، في روايات هشام القروي وفرج الحوار . وفي ضوء ذلك الاستحياء يتم تشخيص التصدع الذي يشق الهوية وهي موضع بحث روائي شاق ومضن ، وتقرع أجراس الإنذار لتحاشي « لبننة » تونس ، وإذا كان الموت يمثل التيمة المركزية لهذا الخطاب فالجنون والهذيان ليسا سوى تقنية سردية وصيغة لغوية تصبغان الكلام بذاتية متعددة القيم والرؤى والأساليب .

ويحضر الموت في « لعبة النسيان » أيضاً ، لكن بوصفه تجربة للتأمل في الافتقاد ، ولإعادة تأويل العلاقة بالأشياء والوقائع والكائنات ، الموت في هذه الرواية يبدو أقرب إلى أن يكون موضوعاً لاختبار زمن « يمتلكنا أكثر مما نمتلكه » . إنه يقترن بفقدان للا الغالية الأم وسيد الطيب الخال . وما أن تقع استعادته حتى « تنثال الاستحضارات دفعة واحدة فلا تترك لي مجالاً لترتيب الأفكار ، وضبط المشاعر والتمييز بين الأزمنة والأمكنة . فضاء شاسع ، متناسل ، يضمنا . ووجهك ، أينما لاح ، يمنحني الزهو ويوقظ

الكوامن ، فأشتهي كل العالم مرة واحدة وتنبجس الرغبة الملتبسة فأقول إنني أبدأ الحياة » (ص 14) . الموت من زاوية هذا النص لا يدق ناقوس الخطر ، إنه يدشن بالأحرى لحظة انعطاف في كينونة الكائن ، الموت هناك دمار وفناء ، بينما هو هنا استعادة وبدء من جديد .

غير أن تشخيص الموت من زاوية الافتقاد وهو حالة شخصية (افتقاد الأم والخال) لم يحل دون أن تطرح الرواية قضايا فوق ـ ذاتية ؛ وبالمثل إن تشخيص الموت من زاوية الجنون والدمار وهما حالة عامة (تدمير لبنان) لم يمنع روايات القروي والحوار من أن تثير قضايا تخص الطوية قبل كل شيء . إن الموت يضفي على الخطاب نغمة الحقد والنقمة والنحيب وهي مشاعر فردية وخاصة . فعبر الموت وتداعياته وغيرهما من الأصداء التي تصغي إليها رواية « لعبة النسيان » ترصد ذات التلفظ بها الطبيعة المتغيرة والمتوترة للعلاقات الاجتماعية ، لكن في سياق انشغال تلك الذات بتعرية أوهامها ، وعبر الموت وحالاته الجنونية ترصد ذات التلفظ في روايات القروي والحوار الوعي الحـاد بالذات لكن عبر انشغالها الهوسي بمشاكل الوطن ككل .

ويأخذ الموت في « اللاز » للطاهر وطار معنى بطولياً لا يخلو من طابع مأساوي ، فزيدان إذ يقبل هو ورفاقه الذبح بديلاً للانسلاخ عن « العقيدة » فلأن فداء الفكرة لا يقل رمزية وتاريخية عن فداء النفس . الموت بهذا الأفق يسد إرادة الوجود في أدق صورها النابعة من طوية إشكالية ترفض كل مساومة أو ابتزاز . وهكذا يصبح الذبح رديفاً للصلب من حيث كونهما يرمزان للفداء والاستشهاد وما يوحيان به من خلاص وإنقاذ أو تطهير .

إننا إذن بصدد تنويعات عديدة على تيمة واحدة ، وخلف هذا التعدد يظل هناك قاسم مشترك يتمثل فيما يميز الملفوظ الروائي من تشخيص شاعري تصويري ورمزي ، وفي سياق هذا النسيج اللفظي تكتسب الذاتية

اللغوية بعدها الحواري إذ « تندفق اللغة الحنون من وعي اللحظة الآسنة جرساً وارف الدغدغة ثقيل الرجع (وتكون هي) دليلي إلى المرفأ الذي ظل يلتهب بنور مصباح كأنه ليلة القدر »(16) .

* توظيف لغة الحلم والتذكر والاستيهامات . هذا التوظيف يقوم بأدوار عديدة تخص المظاهر اللفظية والدلالية والشكلية للنص الروائي . فليس الحلم أو الاستيهام مجرد موضوع ، لكنه تركيب لفظي وقالب شكلي يخدمان انزياح الخطاب الروائي عن بنية لغة الوصف التقريري والتفصيلي ذات المرجعية البصرية بالأساس ، وعن بنية لغة السرد ذات البناء المنطقي الخطي المحكم ، الحلم والاستيهام يلقيان بالخطاب الروائي في نسق لغة يغمرها الاستبطان والحوار الداخلي بما يتسمان به من كثافة وتقطع أو استغراق ومرجعية أساسها الحدس وملكات الإدراك غير الحسية . فتدفق تيارات الوعي وانسياب عمليات التذكر يمنحان الملفوظ الروائي القدرة على استجلاء عوالم الباطن ، وتفجير الرغائب المكبوتة ، واختراق سلطة المحظور ، بردم المسافة بين الشعور واللا شعور ، وبالحرص على ملء بياضات الذات وإعادة إبرازها تخيلياً . ومن تضافر هذه العناصر تتبلور ملامح كتابة جديدة قوامها تصدع وحدة السرد وخطيته ، وتفجير الأشكال الأدبية بتقليص الحدود بينها ، وإعادة الاعتبار للكتابة الشذرية(17) . ومثلما يقول أدورنو فاستراتيجية الخطاب في الكتابة الشذرية ترتكز على جعل عملية التلفظ تنصب على « صور الأفكار » .

إن الصور التي تشخصها لغة الحلم بالرواية المغاربية تتوزعها الكوابيس ومشاعر الانكسار مثلما تجلو ذلك الرؤى والخيالات التي يضطرم بها ذهن كل من اللاز في رواية « اللاز » وإشراقات اشتغال اللحظة البدئية أو لحظة الولادات القيصرية في « لعبة النسيان » و « ما تبقى من سيرة لخضر

حروش » ، ووشوم الرغائب المكبوتة والأحلام المنكسرة وأصداؤها في « دليل العنفوان » لعبد القادر الشاوي و « حمائم الشفق » لجيلالي خلاص ، والمفارقات التي تحكم وضع الشخصية الروائية بين صدق الباطن المتقد بالرغبة وزيف الظاهر المتكلس بافتعال أخلاقيات الهيبة والوقار وادعائها من قبيل حلم إمام القرية في رواية « الجازية والدراويش » لعبد الحميد بن هدوقة . وقد يصبح الحلم أحياناً بمثابة حالة شرود وسهو تدفع بالشخصية الروائية إلى الاستغراق في التأمل والتداعي . وقوام هذا الفعل هو الحنين إلى الأصل والوحدة المفقودة وإلى ارتياد « أدغال التاريخ الضائع والتي لا تكاد ترى لا عن بعد ولا عن قرب » إنها حالة « الرحيل إلى الزمن الدامي » لمصطفى المدايني .

من رواية الواقع إلى رواية النص :

فالتوظيف الإبداعي لسجلات لغة التداول اليومي والشعبي ، والبناء التهجيني والبارودي للملفوظ الروائي ، والصوغ الذاتي للخطاب بعيداً عن المونولوجية الأحادية الاتجاه ، تلك إذن هي أبرز المكونات التي تجعل من التشخيص الأسلوبي للغة علامة دالة على خصوصية الخطاب الروائي المغاربي وحداثته ومصدراً لها في الآن ذاته .

وفي ضوء هذه الخصوصية نفهم ما أصاب مادة التأليف الروائي وتيماته من تعديل ، وما لحق الأبنية الشكلية من تبدل يتغيى صياغة تصور جمالي جديد للكتابة الروائية . ولعل الخلاصات التالية تضيء بعض جوانب هذا التصور ووجهته :

فمادة التأليف الروائي تخلت عن أن تكون استيحاء لما هو جاد ورصين ومكتمل لكونه يجد أصله في تاريخ الحركة الوطنية ، أو في واقع الصراعات الاجتماعية المتناسلة بعد ذلك ، أو في علاقة القرى بالمدن وما ينجم عن

الانتقال والنزوح من مشاكل ، أو في وضع المرأة في ظل قسرية المؤسسات الاجتماعية وعنف تخلفها . عوض ذلك اتجهت مادة التأليف الروائي لتكون صدى للتجربة الخاصة ولهموم الذات في أبعادها الشخصية والوجودية ، وتساؤلاتها الإحراجية والشكوكية ، ورغبتها الخبيثة في الارتياد والكشف . وفي ضوء انطلاق قريحة الشخصية الروائية ومزاجها حيث يتم تشخيص الحقيقة الاجتماعية . وهذا الأمر هو الذي يفسر التدخل العنيف للشخصية والسارد والمؤلف أحياناً ، والحضور الملحوظ للغة الاستيهام والبوح والمفارقات الساخرة .

والبطل الذي فقد أو كاد وضعه الاشكالي أمسى موزعاً في بحثه ومغامرته بين تيمتي الموت والجنون ، أو بين ازدواج الشخصية وبطولتها المقزمة ، وبين استيهامات الطفولة وخيالاتها ومكنونات الذاكرة و« خيانات » التاريخ ، أو خيباته ، وبين خرافية الواقع وعجائبيته الأسطورية . هذا البطل يحتمي بصفة استثنائية لدى عبدالله العروي بنداء الفكر الحريص على تعقيل كيفية التعبير وتقنياته ، وإضفاء طابع التخييل حد الغموض والالتباس على تجربة الشعور التي توجد في أصل مادة التأليف الروائي .

وبتلازم مع هذا التبدل في مستوى القصة عرفت الأشكال الروائية انتقالاً سريعاً تطورت في سياقه من واقعية نقدية أو طبيعية رمزية لتستقر بعد ذلك عند ملامح واقعية جديدة ذات تلوينات متباينة لكنها تلتقي كلها عند تيار التجريب الحداثي . فالسرد يتسم بالتصدع وبانفتاحه اللا نهائي ، والحدود بين الأجناس الأدبية تقلصت وكادت تمحي ، والسرد التراثي يعاد توظيفه بأسلوب خلاق يساهم إلى جانب بقية العوامل في استبدال الشكل القائم على الوحدة ، بشكل دينامي يجد انسجامه النصي في التوالد .

إن الروايات المتميزة في هذا السياق تؤشر على اتجاه هذا الصنف من الكتابة نحو إبداع ما تدعوه شعرية الخطاب الروائي برواية النص وريثة روايتي الوجود والواقع .

خصوصية الخطاب الروائي وحداثته تستمدان مشروعيتهما وتتغذيان من سياق ثقافي وفكري عام . هذا السياق يتصل بما يميز حركة التأليف في حقول الفلسفة والتاريخ واللسانيات والاديولوجيا من خصوبة وتفتح وتوجه نقدي ، ومايطبع مناهج التفكير فيها من تساؤل وبحث وعقلانية ، وما تتسم به الخلاصات والأبنية التي تصوغها من تنسيب وتجذر في الزمان والمكان بهما سيكون في إمكانها أن تلتقي بما هو كوني وإنساني . إن عملية التماثل والاستمداد ذات الصبغة الحوارية بين مختلف هذه الحقول تمثل أحد شروط تجاوز الإبداع الأدبي والفكري لذاته ولحدوده اللسانية ، وتأكيد قابليته للانخراط في الفضاء الكوني من موقع مغاير .

وختاماً نتساءل : ألا يوجد السرد الروائي إذن ، انطلاقاً من هذا الوضع بصدد إنجاز نقلة جديدة يحقق فيها انزياحاً ما عن عوالم الحكي السندبادي ذات البنية الدائرية والتي لا تتقدم إلا على أساس تكرارها لذاته ، واقتراباً واعياً من عوالم السرد الدونكيشوتي في ذهابها إلى نقطة اللا عودة ، وانخراطها في العالم بالرغم من كونه أوسع حجماً من وعي البطل . ألا تمثل تيمة المزدوج والهذيان ، ومحاورة المؤلف والكتابة تخيلياً ، وتلوين المركزية اللغوية بالتشخيص الإبداعي للغة التداول اليومي وللمرددات الشعبية ، والتفكير في الرواية بوصفها رواية مضادة ، ألا يمثل ذلك إرهاصاً بهذا التحول ومسيراً في اتجاه ذلك الأفق ؟ نكتفي الآن بإثارة هذه التساؤلات بما أن مدار الإجابة عنها يتعلق بمنحى آخر في التحليل .

الهوامش

1 ـ أ ـ ف تشيتشرين : الأفكار والأسلوب ، دراسة في الفن الروائي ولغته ، ترجمة حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، بدون تاريخ ، ص : 22 .

(*) إن مضمون هذا التصور مستوحى من أعمال الناقد والباحث الأدبي بييرزيما وبخاصة من كتابيه النقد الاجتماعي ، ونحو علم اجتماع للنص الأدبي .

2 ـ رولان بارت : درس السيمولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء 1986 ، ص : 6 .

3 ـ ميخائيل باختين : مسألة النص ، ترجمة محمد علي مقلد ، مجلة الفكر العربي المعاصر ع : 36 خريف 1985 ، ص : 41 .

4 ـ م . باختين : الملفوظ الروائي ، مجلة Langages ع 12 ديسمبر 1968 ص : 132 .

(**) مارشال بيرمان : الحداثة أمس واليوم وغداً ، ترجمة جابر عصفور ، مجلة إبداع (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ع 4 / ابريل 1991 .

(***) فلاديمير كريزنسكي : الشذريات والتشذر ، مصير الحداثة والممارسات الروائية . ضمن أعمال المؤتمر الدولي 17 للفلسفة (مونريال ، غشت 1983) .

5 ـ م . باختين : الملحمة والرواية ، ترجمة جمال شحيد ، معهد الإنماء العربي ، بيروت 1982 . ص : 66 .

6 ـ عبدالله العروي : ثقافتنا في ضوء التاريخ ، دار التنوير ، بيروت 1983 ، ص : 193 .

7 ـ عز الدين المدني : الأدب التجريبي الشركة التونسية للتوزيع 1972 ، ص : 15 .

8 ـ نفكر بالأساس في روايتي « وردة للوقت المغربي » و« الجنازة » لأحمد المديني .

9 ـ وقد أشار جون فونطين في دراسة موجزة له بعنوان « تواصل أم قطيعة في الرواية التونسية » ؟ إلى مثل هذا المأزق ، مجلة الموقف الأدبي ع 173 ، 174 سبتمبر / أكتوبر 1985 . ونفس الفكرة نجدها بشكل ضمني في الفصل الثاني من كتابه « دراسات في الأدب التونسي » (بالفرنسية) ، دار النورس ، تونس ، أبريل 1989 .

10 ـ عبدالله مرتاض : سلوك الشخصيات في اللاز (دراسة عبر الأمثال والمعتقدات الشعبية الواردة في الرواية) ، مجلة الحياة الثقافية (تونس) ع 32 / 1984 ص : 125 .

11 ـ يؤكد عبدالله العروي في حوار له بمجلة كل العرب أن « استعمال ما يسميه البعض بـ « اللغة الثالثة » أي اللغة الصحفية ، للتعبير الروائي ، لن يؤدي إلى أية نتيجة ، لهذا تصعب مثلاً قراءة روايات نجيب محفوظ لتكراريتها ، وهي تكرارية عائدة إلى استعمال هذه اللغة الثالثة » .

12 ـ عبدالله العروي : الأفق الروائي (حوار) مجلة الكرمل ، ع 11 ، 1984 ص : 177 و 184 .

13 ـ فقد صنف أحمد اليبوري هذا النص من حيث توظيفه للسرد التراثي ضمن شكل اندماجي لا يخرج فيه النص الجديد عن دائرة الشكل القديم (. . .) ودون وعي بالوظيفة الإيديولوجية للتراث . مجلة الوحدة ع 58 / 59 يوليوز / غشت 1989 ص : 50 ، ولاحظ محمد برادة أن التعامل من الأشكال التراثية لدى محمود المسعدي يرجع إلى خلفية ميتافيزيقية تجرد الشكل المستعار من معاصرته ويجرد (الكاتب) نفسه من معاصرته . مجلة آفاق ع 12 أكتوبر 1983 ص : 77 .

14 ـ محمود المسعدي : حدث أبو هريرة قال . . . ، الدار التونسية للنشر ، تونس 1973 ص : 12 .

15 ـ من بين الدراسات المتميزة التي تناولت الموت في أدب الثمانينات بتونس نذكر : Alia TABAI: Literature tunisienne des annees 80, La mort et ses versions. IBLA, 1987, t. 50, 160 p.269-297.

61 ـ فرج الحوار : النفير والقيامة ، سلسلة إبداع ، سراس للنشر ، تونس 1985 ص : 11 .

17 ـ يعرف فلاديمير كريزنسكي الشذري بوصفه « عرضاً جموحاً لما هو واقعي وخاص ولم يدونه النسق ، وبوصفه إمكانية للتعرف على معرفة الداخل التي نلجها عبر زحزحة الثابت وما يبدو نهائياً أو جاهزاً ، الشذري هو شيفرة المتعدد أو المضاعف ، وذلك الذي يقاوم كل محاولة لإضفاء طابع النسق عليه » .

الملاذ او عزلة النص
في
القراءة والتجربة

أحمد المديني

بين الأسئلة الصعبة والأسئلة الحرجة والاحرى السهلة،بين الرهانات الخطيرة والأخرى المنفلتة ، والمتذبذبة ، بين الكلام النازف ، والمترجرج والآخر الساقط المباع في المزادات سراً وعلناً ، بين صدى ما تبقّى من الانهيار وسجال المتعاقبين على ميراث الهزيمة ، ثم بين شجرة لأنساب القول يقتات نسغها بذلّها ومدن طلقتنا وفيها نتطلق بسراح مؤقت وذاكرة من جحيم - بين ما تشاءون وما لا أشاء وليس لذلك أيّة أهمية إلا ما تمليه الرغبة الملحة للوهم وافتراض صياغة البقاء ، العالم وهو يعبر في متواليات لفظية ، مشهدية ، صدفوية ، بالعيون ، الوجوه ، القامات وتكدّس الأشياء وانكسارات الروح يعبر عند رصيف الكلام . بين هذا وذاك نلتقي نحن لا حول ولكن في الرواية ، لا أمام ولا خلف ولكن في القلب . ينبغي أن يكون الأمر على هذا الوضع وإلا فهو معاد من القول مكرور ما سنذهب إليه . وما هو بالأمر السهل ولا بالقرار الجاهز ، كما أن المسألة أبعد ما تكون عن الأماني فالكتابة مكتوب لا مناص منه يتحقق وجودها بشرط

موجدها في غمرة طاقته وفوقها تصبّ فيه حمم الخراب والتكوين مستأنفة وجوداً هو خليط من الوحدة والتعدد مزيج من الكتلة والانشطار ، مشدود إلى البؤرة مغيّب تارة في الجذوع مبذول تارة أخرى بالمعنى واللا معنى عند مفترق الطرقات وعبر صدى حكايات الجدّات منذئذ لا تصبح الكتابة تجميعاً لشتات الكلام حين تعتمر بالنوع الروائي ولا مجرد رصد لحركة الذاهبين والآتين بين تقاطع المصائر البائسة أو هذا التسويغ اللفظي لدلالات المجتمع ، أي كل ما يمكن التعبير عنه بوسائل شتى وليس ضرورة بهذا النوع ـ الكتابة ، النوع الضرورة ، هذا هو المطلب والمنحى الصعب وبه ينطلق الرهان .

وعدا الانشغال الاختصاصي أو المهني فإنه وضع مزدوج ومؤرق ، ما في ذلك من شكّ يجد الكاتب العربي نفسه مضطرباً في خضمه لا رغبة ولكن اضطراراً وخاصة إذا كان ممن يميلون إلى تحريك المياه الراكدة ، قل الآسنة إنه مضطر للانخراط في عملية القراءة المتذوقة أو المحترفة للدفاع عن كتابته وعن المشاريع النصية لنظرائه ممن تجمعه وإياهم قرابة إبداع لا يجد أرومته إلا في مستقبله أجل إن لبؤس النقد أو تقاعس من يسمون بالنقاد دوراً في هذا الانخراط القسري فهؤلاء ثقافتهم النقدية جاهزة ـ طبعاً إنها ضرورية ـ ومعدة في الغالب لنصوص سابقة شبيهة بتلك المكتوبة سلفاً ولا يجديها في شيء أن تجمع بين دفّتي كتاب ، وقد يكون لهم عذرهم في أن المعاصرة حجاب وأن العمل لا يقرأ القراءة الاستكشافية إلا بوصوله حدود الاكتمال أو مشارفها أو ما شابه من تعلاّت فتعليلات . ولكن ثمة ما هو أكبر من العذر في تلك المنطقة التي يشغلها نصّان ، واحد ينظر إلى الخلف قبل أن يقطع أي خطوة إلى الأمام حيث يتعرف على الوشم الذي رآه سابقاً ، وآخر يحفر

عميقاً وإن وئيداً خطه مقترباً ومبتعداً في آن من ذائقة ديدنها الثبات لا التراوح ، والحصر لا الخرق . كل هذا يحتاج إلى التفصيل ، سنرى سيما أن الإبداع حين يرقى إلى مستوى التسمية ، وخلافاً للتأويل ، ربما ليس رهناً بالنوايا ، أو بالنوايا وحدها . بيد أن الإبداع قادر على القيام بعملية استبدال للأدوار أو بتكثيفها ، فالنص وهو يشخص ملامح وعناصر غير مسبوقة ينتهج بطريقة معينة نقده الخاص ، وفي حال الرواية ، طبعاً ، نقض السابق بإعادة قراءة كتابة مادة الواقع واستشراف أفق محتمل في آفاق التخييل الشاسعة .

حين نغادر العام إلى الخاص يمسي الرهان أكثر دقة ويتحتم الاختيار بالحسم في الاتجاه الذي نريد أن تأخذه تصوراتنا وذلك انطلاقاً من أن لا شيء مكتمل أبداً وكل شيء هو في صيرورة التكوّن ، وبالنظر ، أيضاً ، إلى الموقع الذي نوجد فيه ، أماكمنتجين للنص ، أو كحراس على بابه أو مستهلكين ، أو بين هذه المستويات مجتمعة . وبالنسبة إليّ فقد ارتأيت أن أجعل من حيرتي مشهداً حيّاً هو ما يشخصه وضعان أتراوح بينهما بل وأكثر لأني في النهاية ما أكاد أستقر في الواحد حتى أجدني مخترقاً بالتعدد ومطالباً في الآن عينه بأن أعطي لكل بؤرة حيّزها ومنطوقها المستقل وأنا لم أكف عن التساؤل عن إمكانية أو عبث تحقيق موازنات ومصالحات للخطاب . لكن من حيث الشكل على الأقل يتحدد الأمر بين وضعين : وضع الروائي بالأحرى كاتب رواية (وهو فرق هام سنقف عنده لاحقاً) ثم وضع القارىء المحترف (= الناقد ، الباحث ، الدارس . .) الأول ذاتي منصرف إلى الكتابة مباشرة ومحكوم أو مندرج في فضاء المتخيّل وتنتجه لغة بعدية لا قبلية ، أي ليست موجودة إلا وهي تكتب . والثاني مبعثه الانشغال ذو الطابع الأكاديمي والاهتمام النظري بمواضيع السرد سواء جعلت مناط

نظرها المتون العربية أو الأجنبية ، ورغم أن الباحث هنا يتحرك في مساحة وجد من قام بمسح قياسها قبله ومرسومة فيها هياكل وخطط العمل وموضوعة المفاهيم أو الأجهزة المفاهيمية وكيفيات التحليل إلخ . . . رغم ذلك يحتاج هذا الباحث لكي يوجد حقاً إلى القيام بمسحه (= قراءته) الخاصة ، التي كثيراً ما يغيّبها انكفاء البصر على نصوص سابقة أو كسر أعناق هذه الأخيرة بمطارق صدئة .

إن معالجة موضوع الرواية العربية سواء من ناحية المؤثرات الأجنبية أو موقعها من جهة مفهوم الحداثة ومكانة التراث فيها وكذا ما يسمى في الطرح « انحلال الشكل الروائي » وهذه بالمناسبة كلها تسميات أو توصيفات تتوخى في ما نحسب فصلاً ، إجرائياً لا غير ، إذ أنها قابلة للدمج وتتحرك في مدار واحد. إن المعالجة ، إذن ، تملي علينا الرغبة في التعرف على وضع النقد في علاقته بالموضوع الروائي ، مارسناه مباشرة أو كنّا شهوداً على تبلور خطاطاته . هناك عنوانان كبيران يحملان الوضع وهما :

1) مكونات ومضمون الخطاب النقدي العربي .

2) أزمة تكوّن النسق النقدي الجديد .

ويفضي بنا العنوانان معاً إلى المجال الثالث الذي يمكن تسميته مؤقتاً : عزلة نص . هذه التي تلتقي حولها الكتابة والتأويل في جدله حيث الكاتب مناطه وعلى عاتقه تقع مهمة ، إنجاز التركيب الذي ينتج نصاً آخر (قد نسميه مغايراً) لفك العزلة أو تعميقها أكثر .

يبدأ الخطاب كله من الخارج ، من واقع ما يفترض أن النص انطلق منه صواباً أو عسفاً ، ويحدث التقابل الصارم بين المادتين رغم التباين الشاسع بين إواليات اشتغال كل منهما وفي حال حدوث انزياح ما ـ وهو ما حدث ، إلا قليلاً ـ من قبل الكاتب يزجر صوت الناقد بالثبور

والتجريم ، ففعل « مشين » كهذا يفسد عليه النظرة التي يحملها هو عن الواقع ، من جهة ، وما ينبغي أن تكون عليه الكتابة (= الرواية أو القصة) من جهة ثانية . لسنا هنا بعد أمام تصور نظري معين للواقعية ولكن بالأحرى إزاء نظر بدائي ، ميكانيكي ، ليس للأدب فيه وجود ، أو وجود مستقل ، ومقولة استنساخ لمقول سابق عليه جاء بواسطة الكلام أو برز في الحياة اليومية ومرآة المجتمع بمجمل مكوناتها . ليس على الأدب في هذا الخطاب أن يكتب الحياة أو المجتمع أو الذات (وهذه قضية أخرى) وإنما واجبه ـ بصيغة الإلزام ـ محاكاتها في اتباعية عمياء بعد أن وضعت في القوالب المكتملة لمفاهيم وتحليلات السياسة والاقتصاد والاجتماع .

إننا أمام خطاب يلغي نفسه بمجرد إلغائه لمادته وبالتالي تصبح هذه الأخيرة ملغية باستلابها في ما هو قبلها والمحصلة إلغاء مزدوج وبقاء الحاجة ملحة إلى النقد والنص معاً . وكيفما كانت طبيعة المراحل التي مرت بها القراءة من ناحية الصراعات والنضالات والتطلعات الاجتماعية والسياسية ، ومهما أخذنا بعين الاعتبار للشروط الخصوصية لآدابنا الوطنية المقترنة بمصائر تاريخية ، فإن هذا وذاك وسواه لا يمكن أن يعد شفيعاً لانقطاع أو تفكك العلاقة بين خطاب تأسس على الوهم وآخر استكان إلى التأسيس المخلوط فجاء نسيجه ومحموله كما نعلم ثم أنه كيفما تعددت التسميات التي وسمت الخطاب المعني والاتجاهات التي تفرع إليها على امتداد العقود التي شهدت بدورها ، وبصورة متفاوتة ، مد الكتابة الروائية والتعدد الظاهري لنسيجها وأنماط منظوراتها ، فإن فهماً مبتسراً تجزيئياً للواقعية مؤولاً بالايديولوجيا (الايديولوجيات) هو ما يطبعه ،وسيكون له أكبر الأثر في افتقاده ، ولفترة طويلة ، لكل أساس نظري اللهم جملة من التعريفات الانتقائية المقطوعة عن سياقاتها الثقافية الأم ، ومن ثم العجز عن صوغ النظرية الجمالية القرينة

بشرط كيانية النص وفضائه ، ولنا أن نتساءل أيضاً وبحق ، عن ما إذا كان هذا الأخير بدوره قد كان مسعفاً ومتوفراً على إمكانات الحفز على هذه الحاجة وعلى كل فيجب البحث عن مواطن الخلل في ما هو أبعد ، أي في الكيفية التي جرت بها قراءة وتأويل مفهوم التحديث حضارياً ومعرفياً ، وعلى صعيد الأدب بوجه خاص . ذلك أن ما حدث في تاريخنا الأدبي والنقدي في الأغلب هو سلسلة من الانقطاعات اتخذت تمظهرات شكلية من التجديد عبر التماس تجنيس غير مسبوق عندنا بينا ظلّ جوهر الأدب مستقراً في مفهوميته التراثية . ومجمل التطور الذي طال النص والدرس الأدبي (النقدي) بقي مطبوعاً بهذا الميسم بما أن حركته اتجهت إلى وراء ، أي إلى المرجعية الغربية التي تكون قد قطعت أشواطاً في التراكم والتحول ونأخذ الماضي فيها مستقبلاً لنا (بالمناسبة فهذا طراز من بعض فهمنا للحداثة) . ويمكن التماس الخلل أيضاً في غياب أو اضطراب العلاقة مع تاريخ الأفكار ، مضمار تتفاعل فيه المعطيات الموضوعية للعصر والمفاهيم وهي في حالة صيرورة مع روح النص ورؤيا العالم فيه التي لا تنفصل عن جمالياته . وإذ قدّر للمقاربات النقدية أن تنحو في السنوات الأخيرة نحواً مغايراً بغية الانفصال عن تضخيم المضامين والاسقاطات الايديولوجية على الكتابات السردية فإننا نجدها تعوّض شططاً بشطط على يد بعض الجامعيين والمشتغلين بأدوات الدرس الأدبي والنقدي « الجديدين » . فاعتماد منهج التحليل السيميائي والدلالي مع فوضى المصطلح النقدي وتناسخه الدائب رغبة في إقرار الأدبية في صلب المحكي لم يقد في أغلب تلك المقاربات سوى إلى تمارين وتفكيكات جامدة وقابلة للتكرار أي لاغية لضرورة النص السردي وعالمه في تفردهما . ولسنا نبغي من وراء هذا التنقيص من جهود نؤمن بمنهجيتها النظرية وصرامتها التحليلية التي تضع حداً للتاريخ أدبي ،

وصفي وتقليدي تضخم بلا طائل . على أن هذه الشائبة بل وشوائب عديدة تشير في النهاية إلى غياب وعي نقدي يعالج الكتابة السردية كليتها ـ ولا علاقة لهذا بما كان يسمى بالمعالجة التكاملية . ولا تترك النص مركوناً في عزلته القاسية .

عزلة النص هي آخر المطاف وفي الوقت نفسه بداية المغامرة للكاتب والكتابة للروائي والروائي حين يباشر النص القطيعة الفعلية أي أن لا تقبل بالمصالحة سواء على صعيد ما يطرق من أشكال وما يستوحى من عوالم . يكون النص وهو كائن بعزلته وسط ركام الروايات الوصفية ، التجمعية ، مشوقة أو مملة ، الاجتماعية التاريخية وعلى نهج السيرة الذاتية أيضاً . يكون وهو كائن بغربته في خضم ما نشر وينشر ، قليلاً أو كثيراً ، من مرويات همّها الأول هو الحكاية والنقل شبه الحرفي للعالم الخارجي الجاهز بواقعيته ، ويلي ذلك الاحتجاج والتأسّي أو فورة التحريض وحيث لا تلعب اللغة سوى دور الوسيط البليد لتبليغ هذه المشاعر على ألسنة شخصيات بأسماء رغم أنها جوفاء أو راو مفتعل يحتله الكاتب « ذو الرسالة » الذي يحتله بدوره خطاب لا أدبي « محكم التنزيل » ، شكله ـ جنسه وسيلة التصريفة ليس غير . العزلة والغربة عن ظاهرة اتّباعية عمياء ينصاع لها أكبر عدد طوعاً أو انقياداً كما لو أن الناشرين والنقاد والقراء دفعة واحدة لا يستطيعون أن يعثروا على خلاصهم . إلا في إنتاجات يمكن التعرف عليها والتحقّق منها للتو . هنا تتحرك سلطة الذاكرة الجماعية وهي تكتم أنفاس الذاكرة الفردية ـ مع أن الأدب يبدأ من الفرد وينتهي إليه ـ وتتسلّط ذاكرة النوع (الرواية) على الذاكرة الذاتية مستنفرة ومستأنفة لمسلسل البدايات والتطور وصولاً إلى سقف النص الذي تحوله الاتباعية العمياء إلى نموذج للكمال فيما لا سقف للخيال ولا المتخيل وإلا كيف نستطيع توليد الإحساس باللا مرئي ، وأن نخـ . .

بين الكتابة والتلقي - فوق أرض تتململ بالمزدوج ، بالانعكاسات المتقاطعة وباطن المغامرة الداخلية .

نرجو أن يؤخذ ما سجلناه في السابق ، في تصوراته وملاحظاته ، مدخلاً للحديث ليس عن تجربة ذاتية في الكتابة الروائية ، ولكن عن تجربة أوسع نطاقاً ، قابلة لأن تلتقي فيها وحولها حساسيات عدة وإلا فإن ما وصفناه بالغربة والعزلة سيعين انقطاع إمكانية التواصل والحكم بالنفي أي الموت على نصوص تتشبث بعناد نبذ التكرار . وقبل ذلك ليكن واضحاً بأن أي كلام عن الرواية الجديدة أو النصوص الروائية ذات مزاعم التجديد لا يمكن أن يكون مقبولاً ومعقولاً مهما ذهبنا في رغبة القطع والتجاوز إلا باستحضار ذاكرة الرواية في أذهاننا وعند طرف أقلامنا . ذلك أن روح الرواية ، كما يقول ميلان كانديرا في عبارات مأثورة هي روح الاستمرارية « فكل عمل روائي هو بمثابة جواب على أعمال سابقة ، وكل عمل يتضمن كل تجربة سابقة للرواية » (فن الرواية ، غاليمار باريس 1986 ، ص 34) إن كل جدّة وتحديث وحداثة تمتلك بداهة تاريخية معينة ، والحديث عن الجديد يحيل في حد ذاته إلى قديم سابق عليه وليس هذا مجرد مسلمة ، كما قد يتبادر إلى الذهن ، لأننا بتنا نسمع في أيامنا هذه أقوالاً تتحدث عن تجارب روائية أو إبداعية عامة وكأنها ولدت من عدم أو كأن الأدب العربي المعاصر قبلها ، والروائي منه على الخصوص ، كان كلاماً غفلاً لم يجترح المصاعب ولم يعرف رواده المكابدة قبل أن تستقر عبارتهم في الجنس الأدبي الوافد ، والذي ما يزال وافداً حين نقوم ببعض المقارنات بين أمهات النصوص الغربية وأخرى عربية متأخرة حين يريد أصحابها أن يتصدروا دور الريادة في الجديد تاركين لغيرهم - إذا بقي شيء - ما يطلق عليه لباقة الامتدادات . بهذا المعنى ، وبعيداً عن كل نزعة

سجالية ، فليست الرواية العربية كلها ما تقدم منها وما تأخر سوى امتدادات ولها أن تختص في تاريخ الأدب (الرواية) بمضامينها ذات الطبيعة التوثيقية والدلالة السوسيولوجية (غير الأدبية ، طبعاً) لا بروح الجنس الأدبي وجماليات تكوينه . وبطبيعة الحال ، ورفعاً لكل لبس فلا تناقض مع الإقرار بمثل هذا التصور والوقوف أمام الموروث الروائي العربي وقفة الفحص والريبة لإنتاج أسئلة مضادة للأسئلة التقليدية التي تحدد مضمار عملها في نصوص سردية تؤخذ مكتملة ناجزة مسلماً سلفاً بتجنيسها ، وبالمفاهيم والأدوات التي لا تخرج في أفضل الأحوال عن ثنائية الشكل والمضمون ، هذا الزوج الذي كثيراً ما يتقلب ويتلون بين المصطلحات فيما محتواه وآلية اشتغاله لا يلحقها تغيير ، ليبقى النص دوماً في عزلته . المراد أسئلة تستقصي البحث عن وجود خصوصي للكتابة السردية في شمولية الإبداع الروائي . أي أن لا نقتصر على التحدث عن أنفسنا أو أعمالنا كتراث أو إسهام وليس كمجرد إضافة بين إضافات رغم أن هذا شيء مطلوب في حد ذاته . ما من شك أن الرواية تكتب في سياق سوسيوتاريخي معين وأنها في الدلالات والآفاق التي تفضي إليها تنطلق من مبدأ التشخيص للواقع الممكن والذوات المأزومة ، المحتملة ضمن خصوصية هذا الواقع طبعاً وأنها بين هذا وذاك تحمل في نسيجها ما يرمز لخصائص الجنس الأدبي ضمن الوسط الذي يزدهر فيه من جهة ويشف محمولها بنوعية وموقع الرواية في الإنتاج الثقافي ودوره من جهة أخرى . لكن هذا لا يكفي إذ لا بد من النظر واستقصاء وجود العمل في العصر ككل بعد أن تكون التراتبية والتصنيفات القطرية والسقيمة قد استنفذت عصبيتها ونرجسيتها وحين يصبح مطلوباً من الأدب المترقرق دائماً بماء ترابه أن يحفر مجراه في الأدب الإنساني العام مع قدرة الاستقلال بتفرده دائماً بشكل خاص . نحن نزعم

أن مثل هذا الطرح مناسب في استهلال سؤال الحداثة أو الحداثات .

من باب الاختصار نقول بأن طرح سؤال الحداثة ، بالإمكان أو بالاحتمال يمثل لحظة وعي على صعيد الكتابة الروائية وفي عملية تلقيها ، إذ يقرّ ضمناً بلا حداثة كتابة السلف السابق على السؤال مع التنبيه ، الواقع بين الجهر والإضمار إلى أن ما سيكتب مستقبلاً ينبغي أن يشكّل صورة غده وآتيه لا أمسه وماضيه .

بيد أن لحظة الوعي ،هذه ، حيث يشترك الكاتب المنتج والمتلقي المحترف ، ستبقى ملتبسة أو مجرد قلق عابر إذا لم تتأصل نصاً بالنسبة للأول ، وتتفهم اصطلاحاً وتحديداً تظريين ، بالنسبة للثاني . وفي كلا الحالتين لا مناص من تدخل تاريخ الأدب لا في هيئته التاريخية وخطاطاته التلقينية ولكن « بويطيقا لتاريخ الادب تكون قادرة على أن تشرح في مجموع نسقى اشتغال واختلال الخطابات النقدية ، والتلقينية والجمالية والمؤسساتية والثقافية » (كليمون موازان ـ ما هو تاريخ الأدب ؟ بوف ، باريس ، 1987 ، ص 234) . إعادة قراءة تنتج قراءة جذرية في تغيّر موضوعاتها وأدوات عملها تفضي إلى اقتراح نظم مرنة عند حدود التمفصل بين خطاب العمل وخطاب التأويل والذي يكون قد وضع يده على إشكالية الجنس الأدبي ما أمكن .

أجل إنها الإشكالية الأم بالنسبة إلينا نحن الذين/نعنى بالرواية والوعي بسؤال ـ موضوع الحداثة في الكتابة الروائية العربية سيستمر مغلوطاً إذا لم يضعها في إشكاليته الأولى في الدرس ، وما تاريخ الرواية وتجنيسها المتواصل إلا للإحاطة بها رغم أن هذا غير ممكن لأن الإبداع يذهب دائماً إلى لا منتهاه ، إلى نشدان مستحيله أي فنائه وربما بعثه لأن مياهاً / حداثات أخرى ستجري في نهره ، وهكذا . أما القراءة فهي دائماً ممكنة ومن بابها أن

نتساءل ما إن كنا نقصد علاقة الرواية العربية بفضائها النصّي الخاص أم بالرواية ككل أو حين ننعتها أو نصنّف نصوصاً بعينها بكونها جديدة فهل يصدر التقويم اقتراناً بالجزء أم الكل ومقاييسه (بل أحكامه) يا ترى هل تتحرك في مدار خطاب نقدي قانع بمحيطه أم أنه يحاور ، كما ينبغي ، قراءات وفرضيات شتى ، ويصدق هذا على مزاعم العمل نفسه والخطاب الميتاروائي للروائيين أنفسهم . مع هذه الأطراف جميعاً وعليها يمكن أن يعاد طرح السؤال دون ملل أو كلل عن ماهيتي الحداثة والجنس الأدبي [الرواية] لضبط دقيق ما أمكن للمفهوم وكذلك لمعرفة ما إن كانت هناك تناقضات جوهرية منذ البداية تخلّ بالمشروع من أساسه ولا تدفع به خطوة واحدة إلى الأمام طالما وأنه لا يسعى إلا للالتحاق بنماذج وخطابات تثبّتت أو اهترأت أو تجووزت وليس بالحداثة في العصر . هنا بالطبع يظهر جلياً مشكل أو معضلة التفاوت التاريخي ـ الثقافي ـ الإبداعي بين آداب الشعوب ولكن الإلحاح عليه لن يوفّر طوق النجاة وربما زاد المشكل تعقيداً . فإذا ما أردت مثلاً ، أن أتنطّع بالقول اليوم كاتباً أو دارساً ، بأن روايتي أو الرواية [الجديدة] لا تخضع لقوانين أو ضوابط الجنس بما أنها فردية تماماً واكتشافية بخصائصها إلخ وإذا أضفت بأن النماذج الخصوصية هي التي تفعل فعلها في التاريخ وليس ناموس الجنس بوصفه كذلك فإنني في هذه الحالة لا أضيف شيئاً وإنما أسترجع تأملاً قديماً لباختين (انظر : تودروف : باختين والمبدأ الحواري،سوي،باريس ، 1981 ، ص 192) . ومن باب الإشارة إلى مسألة « انحلال الشكل الروائي » وأفهم منه من بين أمور أخرى نسبية ـ نظراً لعدم وجود أي نموذج « مثالي » ولأن الشكل قابل لأن ينحل ويركّب ثم ينحل ما طاب له وما الحداثة الروائية في واحد من تجلياتها الساطعة إلا التاريخ المتواصل لانحلال الشكل هذا ـ أفهم منه إذن نبذ أنماط السرد في

الرواية الواقعية والاستعاضة عن الثوابت المتعارف عليها للجنس الروائي ببدائل ستؤدي حتماً إذا تكرست إلى نحت ملامح شكل آخر ، وأفهم منها مع غيري إمكانية انفتاح الأجناس على بعضها بالتداخل أو الامتزاج أو التواتر أو غير ذلك ، فإنني وقتئذ إنما أقف عند عتبة من عتبات نظرية الأدب كما أنتجتها الرومانسية الألمانية وحيث تنتصب نصوص « الأتنيوم » ومقاطع فريدريك شليغل راسخة البنيان ، بارزة للعيان ، وفي مركزها ما يطلق عليه تسمية الكتابة عبر النوعية Transge Nerique ومن المحقق أن الأعمال هي التي تعطي لأي تسمية دلالتها ، وما أكثر الأعمال الروائية الأجنبية حيث تدافع الأشكال واختراق الأنواع ، وهذه لا يمكن تناسيها أو القفز فوقها إما لغرض مقصود أو لأن قراءتنا تخلفت عنها جاعلين مما قرأناه ، وهو قديم في زمنه ، جديداً في اللحظة ، نرى فيه اكتشافاً فذّاً وننطلق من ثم في « التنظير » والهرطقة : الحداثة إلى . . . (كذا) والحال أننا إنما ندور في فلك حداثة تراثية ، وهذا شيء مختلف . والحاصل أن الحداثة ليست تقليعة أو فلتة بل هي تاريخ حضاري (سياسي واجتماعي) وثقافي (فلسفي وإبداعي) ونقول هذا من باب التذكير ليس غير إلا،فهو معلوم ، أملاً في وقف نزيف الشطحات في الإدراك والتعريفات . وحين يتم تمثل المفهوم وعياً وحساً وبالانخراط الفعلي في مجمل السياقات التي تؤسسه وتجليه يمسي الحديث عنه موضوعاً وليس هامشاً قاعدة لا استثناء غريباً ودون ذلك سيستمر الابتسار والتجزيء وتباعد الصلة بين النص ومؤوله . دون ذلك ، أيضاً ، تظل المفاهيم والنظرية الأدبية التي نريد لروايتنا وإبداعنا عامة رجراجة تقيم أودها بما يأتيها دائماً من خارج ، أو بما تمليه الظروف السياسية على أمتنا ومجتمعاتنا (هزيمة 67 مثلاً) ، وغيره كثير . في سنة 1978 نظّم اتحاد كتّاب المغرب (فاس) ندوة عن « الرواية العربية الجديدة » ، أي قبل

عشرين سنة خلت ، وكنت من بين المشاركين فيها ، (انظر : الرواية العربية ـ واقع وآفاق ـ دار ابن رشد ، بيروت ، 1981) ويخيل إليّ اليوم أن تلك الندوة كانت سابقة لأوانها لأنها مثلث الطموح بتخطي كتابات سردية ومقاربات نقدية ونعني بالسبق الارهاص بأسئلة استشرافية متقدمة أو مساوقة لامكانات النص الروائي . لقد كان مزعم الحداثة الروائية العربية إذ ذاك جنيناً في الرحم وهو اليوم بلا منازع طفل يحبو أو يخطو متعثراً ، ومع ذلك فإن قامته أطول من قامة الأسئلة التي تناوشه وهي تقف إزاءه في وضع التحدي تارة والانكفاء تارة أخرى ، فيما يتجذّر النص في التربة الجديدة التي ليست دائماً تربة الأسئلة وقد أمكنه أن يغادر منطقة التجريب ليحل بأرض التأصيل للتجريبية فيه وحين سيرسخ هذا التأصيل لن يبقى لسؤال الحداثة من معنى إلا ضرورة الانتقال إلى حداثة أخرى .

وفي انتظار ذلك ها هي عزلة النص باقية بعد ، والرواية مستميتة في نزوعها لما يمكنها وحدها أن تكتشفه وهذا ، على حد تعبير هرمان بروخ ، هو ما يمنح للرواية شرعية الوجود « إن الرواية التي لا تكشف عن جزء غير معروف بعد من الوجود لهي رواية لا أخلاقية لأن المعرفة هي الأخلاق الوحيدة لها » (فن الرواية ـ م . س . ص 20) .

فماذا عن اكتشافها ، هي بالذات ، وهل تسعف شهادة الروائي كثيراً أو قليلاً في إضاءة مسالكها واستكناه أسرارها ؟؟ هناك أعمال يعفي أصحابها أنفسهم من هذه الأسئلة ومثيلاتها لأنها لا تستعيد سوى المكتوب تفاصيل وعلاقات في الواقع ، ومعاني متداولة في المجتمع وتقنيات أيضاً أشبعت تفكيكاً وتركيباً ، وثمة أعمال أخرى لم توجد . إلا لأنها ضد يقين الكمال ، فلا شيء يكتمل إلا ليموت وكل أسئلة تطرح عليها من خارج لا يسعفها إذا أسعف إلا جواب محتمل من الداخل ، أي النص ذاته . وفي وضعيتي ، أو

وضعية تجربتي الشخصية ككاتب رواية ـ ولا أقول كروائي ،، وإلا تعالوا نعد الروائيين العرب ، المجدين ، المجددين ـ أترك تصنيف ما أكتب بالعلاقة مع التصنيفين السابقين إلى غيري . ثم انه ليس لي أن أفعل اعتقاداً مني بأن ما أودعته في أربع روايات إضافة إلى ستّ مجموعات قصصية يفي بالحاجة في هذا المجال ويزيد . وماذا لو قلت بأني أتمنع وأكابر عمداً من تحريض واحد ممن ابتلاهم الله بسؤال الحداثة فلعله واجد في بعض ما نكتب ما يدعم صرح بنيانه النظري .

وإذن ، اسمحوا لي بالصمت من هذا الجانب ، واسمحوا لي أن التمس العذر عن الصمت أو التمنع عن الجواب في كلام وجدته أجدى من كل إجابة وأبلغ من أي شرح للتجربة ، إنني أحيل إلى فقرات محددة مما كتب الروائي الألباني الشهير اسماعيل كداري :

« تروي لنا الميتولوجيا الألبانية حكاية شاب جبلي كان يتلقى كل ليلة زيارة جنّية ولكي تمتّعه اشترطت عليه شرطاً لا مناص منه وهو أن لا يلمّح إليها بتاتاً وإلا عرّض نفسه لفقدان القدرة على النطق غير أن الشاب ما لبث ، وقد جذبته الغواية أن انتهى إلى البوح بسرّه دافعاً الثمن بصمت أبدي » .

إن مصير هذا الشاب يذكّر من بعض النواحي بوضعية الكاتب . فهو بدوره تزوره ربّة الفن ، وهنا يكمن المشكل كله إذ يغدو مفرقاً بين الرغبة في الكشف عن العلاقة المعجزة التي عاشها معها وبين إكراه التستر عليها .

وما من شك في أن الوضعيتين المطروحتين هنا ، بصورة متوازية ، لا تتطابقان . ويكفي للاقتناع بذلك أن نلاحظ بأن الجنية التي تزور الكاتب لا تحمل إليه البهجة وحدها بل كثيراً من الآلام ، المأساوية أحياناً . ومن ثم فهي ليست في وضع يسمح لها بأن تملي عليه شروطاً جائرة . ومع ذلك فإن

هذه الحكاية العريقة تتضمن تحذيراً يخص الكاتب فهو بدوره إذا ما خرق الميثاق المبرم ، وإذا ما أقدم على قول ما ينبغي السكوت عنه فإنه إن لم يفقد النطق فربما فقد شيئاً منه هو .

ونحتاج ، بعد هذا ، إلى تسجيل فارق بين الحالتين . فبحكم وضعه المتفوق على الجبلي الذي يعاشر الجنية ، فإن الكاتب الذي يقيم علاقة مع ربّة الفن يتمتّع بنوع من الحماية الطبيعية تأتيه من السماء كما توارثنا قول ذلك ، وتكمن في استحالة الوضع الذي يتساءل بتعجب بعد كل جواب : هل يعقل أن تظل أقوالي مهما قلت لهم من حقيقة ، بعيدة ، جدّ بعيدة ؟ ونراه يعود ليتدارك خطأ فاته . لكن مهما سعى لبلوغ الحقيقة إلا وهو يحس بها تنفلت عندئذ يفهم أن هذا مستحيل وليس وقفاً عليه ، بأن الأمر يتعلق بعالم غريب بأبعاد أخرى مزروعة بالشوائب والالتباسات ذات الطبيعة المأساوية أحياناً .

من هنا فإن رغبة الشرح عند مؤلف ما ملازمة لنقيضها ، أي النزوع إلى الصمت وهو ما لا يفعله دائماً بقصد أو من أجل إثارة الانتباه إليه أو لإزعاج الآخرين . كلا إن امتناعه عن الشرح كما قلنا ليس رهناً بيده كما ليس له سلطان في أن يتصرف بشكل معاكس . وإذا ما جنح إلى الاعتراف أو الصمت بنفس الإرادة أو انعدامها ، فلأنه يحس بخضوعه لغريزة حيوية . إذ تخطيه أو خرقه للميثاق المزدوج الذي يربطه سيكون وبالاً عليه ربما أكثر من حال الجبلي وجنيّته . (ص 7 ـ 10 من الكتاب) .

شهادة

عروسية النالوتي

في منتهى العسر هو حديث الذات الكاتبة عن فعل كتابتها لأن هذا الفعل يمارس في غيبة عن العالم الخارجي . وبعيداً عن عيون وأفهام الآخرين ، هو فعل حميمي وخصوصي إلى أبعد حد ، تنأى به عن أقرب أقربائك أثناء عملية تشكّله ، ولا تهبه حرية الخروج إلى الناس إلا بعد أن ترضى عنه بصورة من الصور . وترى فيها يرى الناحت أنه عاد خلقاً سوياً . . . أو هكذا تعتقد لترشي أتعابك وترتق فتوق الدواخل التي أحدثتها بفعل الحفر والنبش والتوغل في شعاب الذات المنطوية على ما استقر فيها ولم يطمئن .

الكتابة عملية رائعة ومروعة وربما كانت رائعة بسبب الروع الذي تتضمنه . . . هي لحظات تقف فيها أمام نفسك وحدك لا سند ولا شفيع . . تقف عارياً إلا من صدقك وهشاشتك تنوء بأحمال ما خزنت وغيّبت . . . كل ما حدث ويحدث هنا . . . فيك . . . مقيم لا يبرح . وهذه الذاكرة الرهيبة لا تسقط من سالف الحساب شيئاً ، تندلق ملفاتها عليك من الوجهات الستّ ، كل نبض العالم وسكراته مرسوم ، موشوم على كل عظم من عظامك . . . وأنت هنا رابض كالقط المذعور تفجؤك مطمورات عالمك .

في هذه اللحظات الرهيبة قد تصمد في وجه تيار الانهيارات وتجد لنفسك بينها موقعاً تمسك بأطرافها وتحاول في عملية تشكيل الكلام أن تقولها ، أن تصوغها . . . أن تعطيها اسماً وشكلاً وتقول لها كوني فلا تكون غالباً . . . وقد تكون أحياناً بعد طول عناء وشدة قحط لا يحتمل . عندها ، وعندها فقط ترتطم بالنشوة . . . وقد تشتد عليك . . . فتفقد الوعي للحظات .

ولم كل هذا ؟ ومن أجل مَن وماذا ؟ . . . وما الذي يشفع ؟ حقيقة لا أدري . . . وعادة ما لا أطرح هذه الأسئلة على نفسي . . . هي مغامرة دخلتها ذات يوم فحملني غمرها ولم ترس بي في أي مكان . وهل ترسي يوماً ؟

كل ما أحدسه وبشكل غائم هو أنني أريد أن أمسك ببعض البوارق الهاربة ، أن أقبض على نبض منقضٍ وأسكنه جنان الكلم . . . قد يكون وهم الحضور والبقاء هو الذي يزيّن لي رصد جمالية الحرف والكلمة بحثاً عن المعنى ، وقد تكون سيادة الحمق والقبح هي التي تدفعني إلى البحث عن منابع الجمال المغيّبة في أعماق النفس البشرية . . . لا أدري بالضبط ولكنني أعرف أنني أتوق وأموت شوقاً إلى معانقة النص الكامن . . . نص النصوص كلها . . . جسد اللغة النابض ، القديم ، الجديد ، العتيق ، الحديث ، الصامت ، الهادر . . . بكل ما منح وما منع .

هذه اللغة المبذولة إلى حد الابتذال والعصية حد الكفر . . . تأسرني وتسحرني ، لا من حيث هي فقط ، بل بكل ما حملته وما تحمله من إيقاعات الأزمان وتشكّلات الأمكنة وتلوّنات الكيان البشري في معيشه اليومي وارتجاجاته الكبرى . . . هذه اللغة التي لا تعيش إلا بنبض الإنسان الموعود للزوال ، وهي للبقاء بعده !! . هي صنيعته ! . . وتبقى علامة

تشهد على وجوده ومُروره فعلاً . . . وتمطّط عمره رمزاً . . . كما أنجبها . . . تعود فتنجبه .

عندما أكتب ، أصوغ نفسي مرة أخرى وأصوغ العالم حولي . . . أبني وأهدم ، أنفي وأثبت ، أتردد بين الأقاصي والأداني ، أنثر ما تجمع وأجمع ما انفرط مني . في ذاتي أحمل الآخرين بتوهجهم وقبحهم . . . أحبّهم وأكرههم كما أحب نفسي وفي ذات اللحظة أكرهها . . . كدر كلها هذه الطينة البشرية ! . . ولا عزاء ! هل ربما عزاؤها الوحيد يكمن في قدرتها على الضحك من نفسها . . . تنشد روعة التحقق وسط أخلاطها وتروم التجلي في عز التباسها .

ربما كل الروعة تكمن هنا !

وربما هذا يجعل تشكل النص يغدو استعصاء ، واستحالة مستمرة فأقف في بؤرة الشك والسؤال بل وأحياناً في مقام اليأس .

يأس من يبني بلا مثال مسبّق ، يبني داخل داخل اللغة ـ المتاهة . . . داخل اللغة المشحونة بألف التواء وانعطاف . . . لا تستكين لك حتى في أوج وهم الامتلاك ، هي هنا . . . ، طوع أمرك . . . وهي في ذات الآن هناك تستبد بك وتطرح عليك التوقف في النقطة الصفر التي انطلقت منها فكأنك تركض وأنت لم تبرح .

قصتي مع الكتابة قصة عشق صوفيّ ، فيها ما فيها من مقامات الامتلاء ، حين امتلاك اللحظة المستحيلة المشرفة على هوة المعرفة السحيقة وفيها من العويل والعواء الجائع الصائت في الخلاء المفتوح على الفراغ والتلاشي ـ ما يجلد النفس ويُمضها .

كل الجهد يتم داخل جسد اللغة المعقد والملتبس ، فمعمارية الرواية تتم بها وفيها والشخوص تنحت من شبكة رموزها ، والأحداث من أفعالها

وأزمانها وصيغها وأوزانها ، فهي هي ، نزيلة القواميس والمعاجم ، حبيسة النحو والصرف . . . لا تضبطها مجملات البيان ولا مفصلاته ، فهي كل هذا . . . وهي غير هذا . . . فيها غور يفتكّ منك هواجسك ونبضك وكينونتك ، وكأنها لم تعش قبلك ولا عرفت تلك الشيخة الضاربة في عمق حركة الزمان والمكان ، وفي عقر الكيان . في اليوم الذي أمسك فيه ببعض حقيقتها إذن أستطيع أن أبدأ التحدث عن تجربتي الصميميّة مع الكتابة .

36

مهرجان قابس الدولي - نهج باريس

• قابس 6000 - هاتف 70050

دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية - اللاذقية

ص - ب 1018 - هاتف 222339